This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

C 562,514

The
German-American
Goethe Library

University of Michigan.

838
G60
G395

Schriften

der

Goethe-Gesellschaft.

Im Auftrage des Vorstandes

herausgegeben

von

Bernhard Suphan.

II. Band.

Weimar.
Verlag der Goethe-Gesellschaft.
1896.

Gedichte von Goethe

61370

in Compositionen

seiner Zeitgenossen.

Herausgegeben

von

Max Friedlaender.

Weimar.
Verlag der Goethe-Gesellschaft.
1896.

Inhalt.

Vorwort von B. Suphan . . . . . Seite VI
Vorwort des Herausgebers . . . . . „ VIII
78 Compositionen Goethischer Lieder . . . . . „ 1

Nr. 1. Die schöne Nacht (Die Nacht), 1767 . . . . . Breitkopf „ 1
„ 2. Die schöne Nacht. . . . . Reichardt „ 2
„ 3. Verschiedene Drohung (Das Schreien), 1768 . . . . . Breitkopf „ 3
„ 4. Morgenständchen: Erwache, Friederike, 1771 . . . . . Goerner „ 4
„ 5. Mit einem gemalten Bande, 1771 . . . . . Beethoven „ 5
„ 6. Mailied, 1771 . . . . . Gabler „ 8
„ 7. Heidenröslein, 1771. . . . . Reichardt „ 9
„ 8. Heidenröslein . . . . . Grönland „ 9
„ 9. Heidenröslein . . . . . Kienlen „ 10
„ 10. Heidenröslein . . . . . Schubert „ 11
„ 11. Der neue Amadis (Jugendlied), 1771 . . . . . Corona Schröter „ 12
„ 12. Das Veilchen, 1773. . . . . André „ 12
„ 13. Das Veilchen . . . . . Herzogin Anna Amalia „ 13
„ 14. Das Veilchen . . . . . Steffan „ 16
„ 15. Das Veilchen . . . . . Reichardt „ 17
„ 16. Das Veilchen . . . . . Mozart „ 18
„ 17. „Ihr verblühet, süße Rosen", 1773 . . . . . Kayser „ 20
„ 18. Der König in Thule, 1774 . . . . . Seckendorff „ 22
„ 19. Der König in Thule . . . . . Zelter „ 25
„ 20. Der König in Thule (Le Roi de Thulé) . . . . . Berlioz „ 26
„ 21. Geistesgruß, 1774. . . . . Reichardt „ 30
„ 22. Wonne der Wehmuth, 1775 . . . . . Graf Dietrichstein „ 30
„ 23. Wonne der Wehmuth . . . . . Beethoven „ 31
„ 24. Jägers Abendlied (Jägers Nachtlied), 1775 . . . . . Kayser „ 32
„ 25. Jägers Abendlied (Jägers Nachtlied) . . . . . Reichardt „ 32
„ 26. Jägers Abendlied . . . . . B. A. Weber „ 33
„ 27. Bettlerlied aus Faust (Ein Bettler vor dem Thor), vor 1801 . . . . . Kreutzer „ 34
„ 28. „O schaudre nicht" aus Faust, 1775. . . . . Bettina v. Arnim „ 36
„ 29. „Es war einmal ein König" aus Faust, 1775 . . . . . Walter „ 37
„ 30. „Es war einmal ein König" . . . . . Beethoven „ 38
„ 31. „Es war einmal ein König" (Histoire d'une Puce) . . . . . Berlioz „ 41
„ 32. „Es war 'ne Ratt' im Kellernest" aus Faust, 1775 . . . . . Fürst Radziwill „ 44
„ 33. „Meine Ruh' ist hin" aus Faust, 1775 . . . . . Spohr „ 46
„ 34. „Ach neige" aus Faust, 1774—1775 . . . . . Klein „ 48
„ 35. „Liebliches Kind" aus Claudine, 1775 . . . . . Neefe „ 52
„ 36. Wandrers Nachtlied (Um Friede), 1776 . . . . . Kayser „ 53
„ 37. Wandrers Nachtlied (Der du von dem Himmel bist) . . . . . Rust „ 54
„ 38. An den Mond (Füllest wieder 's liebe Thal), 1778 . . . . . Seckendorff „ 55

Nr. 39.	An den Mond	Romberg	Seite 55
„ 40.	An den Mond	Zelter	„ 56
„ 41.	An den Mond	Himmel	„ 56
„ 42.	An den Mond	Schubert	„ 57
„ 43.	Der Fiſcher, 1778	Zelter	„ 60
„ 44.	Der Fiſcher	Schubert	„ 61
„ 45.	Der Fiſcher	Moltke	„ 62
„ 46.	Wandrers Nachtlied (Ruhe), 1780	Zelter	„ 63
„ 47.	Erlkönig, 1780—82	Corona Schröter	„ 64
„ 48.	Erlkönig	Reichardt	„ 64
„ 49.	Erlkönig	Klein	„ 68
„ 50.	Erlkönig	Zelter	„ 72
„ 51.	Erlkönig	Schubert	„ 76
„ 52.	Erlkönig	Loewe	„ 82
„ 53.	„Wer ſich der Einſamkeit ergiebt", 1783	Zelter	„ 87
„ 54.	Grenzen der Menſchheit, 1781	Schubert	„ 88
„ 55.	Mignon (Kennſt du das Land) (Italien), 1784	Reichardt	„ 92
„ 56.	Mignon	Beethoven	„ 92
„ 57.	Mignon	Tomaſchek	„ 96
„ 58.	Mignon	Spontini	„ 97
„ 59.	Aus „Scherz, Liſt und Rache", 1784	Kayſer	„ 100
„ 60.	Lied der Mignon (Nur wer die Sehnſucht kennt), 1785	Schubert	„ 102
„ 61.	Erſter Verluſt, 1785	Nägeli	„ 104
„ 62.	„Freudvoll und leidvoll" aus Egmont, 1788	Reichardt	„ 105
„ 63.	„Freudvoll und leidvoll"	Beethoven	„ 106
„ 64.	An die Entfernte, 1789	Berger	„ 108
„ 65.	Lied der Mignon (So laßt mich ſcheinen), 1796	Schubert	„ 108
„ 66.	Die Spröde und die Bekehrte, 1796	Cimarosa	„ 111
„ 67.	Die Spröde und die Bekehrte	Tomaſchek	„ 112
„ 68.	Nähe des Geliebten (Ich denke dein), 1795	Zelter	„ 116
„ 69.	Nähe des Geliebten	Schubert	„ 116
„ 70.	Das Blümlein Wunderſchön, 1798	Zumſteeg	„ 117
„ 71.	An Mignon, 1797	Zelter	„ 119
„ 72.	Troſt in Thränen, 1801	Berger	„ 120
„ 73.	Nachtgeſang, 1801	Walther von Goethe	„ 121
„ 74.	Schäfers Klagelied, 1801	Ehlers	„ 122
„ 75.	Tiſchlied, 1802	Eberwein	„ 122
„ 76.	Vanitas! Vanitatum vanitas! 1806	Spohr	„ 123
„ 77.	Die Liebende ſchreibt, 1807	Mendelsſohn	„ 125
„ 78.	Geheimes, 1814	Schubert	„ 128
Anmerkungen			Seite 130—150
Liederanfänge (alphabetiſch geordnet)			„ 151

Nach vertragsmäßiger Festsetzung sollen die Schriften der Goethe-Gesellschaft „Quellen und Forschungen" enthalten; und bedürfte es je eines Hinweises, wie ernst sie von Anbeginn ihre Aufgaben genommen hat, so würden diese zwei Worte und die Art, wie sie in einer Reihe von Bänden zur That geworden sind, vollauf genügen. Erscheint jenes Programm zunächst als das einer streng wissenschaftlichen Gemeinde, so war es doch von Haus aus nicht einseitig „esoterisch" gemeint, und auch das flüchtigste Betrachten der beiden ersten Theile der Schriften wird diese freiere Auffassung bestätigen. Als dritte Gabe rückte bereits eine Sammlung von Zeichnungen und Bildern ein, deren Zweck es war, Goethes künstlerische Befähigung und Tendenz in der Zeit seiner höchsten Reife zur Anschauung zu bringen, und in noch höherem Grade als jene hat die vorjährige Publication die Gunst eines weiten Kreises gewonnen, die mit ihren glücklich ausgewählten Blättern recht eigentlich dazu angethan war, in das Innere von Goethes Kunstwelt und Kunstübung zu führen und zugleich in das Innere seines Hauses. So besteht denn die Absicht, aus der nämlichen Quelle (für deren schier unerschöpfliche Reichhaltigkeit man Gewähr leisten darf) die Schale öfters zu füllen: schon in der vorjährigen Pfingstsitzung hat der Vorstand Beschluß gefaßt, daß jener Veröffentlichung „Aus dem Goethe-National-Museum I." eine fernere Folge von gleichartig eingerichteten Sammlungen sich anschließen solle. In absehbarer Zeit also werden diejenigen Theile unserer Schriften, die sich mit Goethes Verhältniß zur Kunst, der bildenden und darstellenden zumal, beschäftigten (II. V. VI.), eine Illustration erhalten, die sicherlich allerwärts willkommen sein wird.

Es ist gleichzeitig mit jenem Beschlusse auf meinen Antrag ausdrücklich vom Vorstande anerkannt worden, daß in den Bereich der „Forschungen" auch freie Darstellungen von geschichtlichem und ästhetischem Charakter gehören, überhaupt aber jegliches Werthvolle, das auf Goethe und seine nächsten Zeitgenossen (Schiller, Herder u. A.) Bezug habe. Und ein weiterer Gewinn ergab sich damit zugleich: dem Herausgeber der Schriften wurde für alle Folgezeit die Mitwirkung der Kollegen in Aussicht gestellt bei Heranschaffung, Auswahl und Prüfung dessen, was unter den angenommenen Gesichtspunkten geeignet erscheine. Goethe ist so reich und so vielgestaltig, daß eines Einzelnen Wissenschaft und Kunst nimmer ausreicht, alle die Manifestationen seiner „Kunstnatur" zu übersehen, geschweige denn sie darzustellen.

In jeglichem Betracht nun ist der diesjährigen Weihnachtsgabe das Beste, was Freunde gewähren können, die „Mitwirkung" zu statten gekommen. Es war ein Gedanke von Erich Schmidt, die Musik in den Bezirk unserer Publicationen einzuführen. Er ist es zugleich gewesen, der den rechten Mann zur Ausführung gewonnen hat; bei dieser selbst aber, im ganzen Gange der Herstellung, hat Carl Ruland sich mit seinem reichen Wissen und Können freundwillig bethätigt. —

Es braucht heute über das innige Verhältniß unsres Dichters zur Musik kein Wort mehr verloren zu werden. Wenn er selbst, als ein Jüngerer, in schöner Bescheidenheit Herder für „eine musikalischere Natur" erklärt hat, so wissen wir das jetzt besser. Herder war nur relativ eine musikalischere Natur: ihm fehlte das Plastische, oder (wie er sich selbst ausdrückt) „das Runde, die Wohlgestalt", die bei dem größeren Freunde das Complement musikalischer Innerlichkeit bildet. Goethe erkennt die Musik in gewissem Sinne als die Kunst der Künste an; er spricht ihr, in ihrem profanen Theile, die Eigenschaft zu, welche nach dem bekannten Worte Schillers das Wesen der Kunst überhaupt ausmacht: die Heiterkeit.

Harmonie ist ihm (nach der Auffassung der Hellenen) die Seele aller Künste, Rhythmus der Pulsschlag des sie alle durchströmenden Götterblutes.

Die Architectur, sagt Goethe, den Gedanken eines edeln Philosophen verfeinend, ist eine verstummte Tonkunst. Wer von uns hätte nicht, als am 28. Juni dieses Jahres das Gebäude des Goethe- und Schiller-Archivs der ersten Festgemeinde sich erschloß, unter den Klängen des Hymnus an die Freude und bei dem Schumann'schen Schlußchor des Faust — „da schwebt' hervor Musik mit Engelschwingen!" — wer hätte nicht ein Gleiches geahnt, und nicht bei längerem Verweilen den „harmonisch hohen Geist" verspürt, der aus dieser edel-schlichten Schöpfung ihn anspricht

Und regt den Sinn zu festlichen Gefühlen?

Eine persönliche Erinnerung wie diese ist in Mitten der Goethe-Gesellschaft wohl gestattet. Noch eins aber sei, mit Bild und Gleichniß, zur Einführung gesagt. Bald hinter unserer musikalischen Weihnachtsgabe kommen die „Wandrer" gezogen, die unserem Dichter früh und spät Lieblingsgestalten, Symbole des Menschenlebens gewesen sind: die heiligen drei Könige. Sie wandeln so manches Mal aus seinen Pforten hervor; sie sind ihm, scheint es, je älter er ward, um so lieber gewesen, wie sie ihrem Sterne nachziehen und dem Göttlichen, das in die Welt gekommen ist, ihr Köstlichstes weihen und widmen. In Novembertagen vor achtzig Jahren, als Goethe die großartige Cantate zum Reformations-Jubelfeste für Zelter zu bauen begann, wollte er den „Zug der drey Könige dramatisch" darstellen. In diesem Sinne hat er die Musik dazu vorgeschrieben. Wie die drei Könige in unserer Kinderzeit, und wie sie in dem Tiefurter Epiphaniasliede mit ihrem Sterne unter Sang und Klang einherziehen — so hier in der Cantate, da sie nach dem Sinne des greisen Dichters als mythisch-sinnbildliche Gestalten erscheinen, unter dem Prachtgeleite einer rauschenden Musik. Dem Buche aber, das hier unter Goethes Stern, und so (nach seinem Scherzwort) als „ein heil'ger Dreikönig mehr" in die Häuser der Goethe-Frommen eintritt, sei der letzte Vers seines letzten Dreikönigs-Liedes mitgegeben. —

Und so laßt von diesem Schalle
Euch erheitern, Viele, Viele!
Denn am Ende sind wir Alle
Pilgernd Könige zum Ziele.

Weimar, am 20. November 1896.

Bernhard Suphan.

Vorwort.

Ein Bändchen Goethischer Hausmusik soll in den nachfolgenden Blättern den Mitgliedern der Goethe-Gesellschaft geboten werden.

Wie mancherlei auch über des Dichters Verhältniß zur Tonkunst geschrieben worden ist, so fehlte bisher doch eine Zusammenstellung des Stoffs, eine Sammlung der in verschiedenen Werken zerstreuten wichtigeren Compositionen, von denen manche schwer, andere überhaupt nicht zugänglich waren. Diese Lücke auszufüllen wird in der vorliegenden Aufgabe versucht; sie bietet zunächst die Melodien, die Goethes Gefallen in solchem Grade erregt haben, daß er ihnen selbst Gedichte unterlegte, dann eine größere Reihe von Compositionen Goethischer Texte, die zu seinen Lebzeiten entstanden sind. Der Vorzug gegeben wurde dabei denjenigen, für die der Dichter besondere Vorliebe hatte, die für seinen musikalischen Geschmack bezeichnend sind, ferner den Melodien, unter denen seine Verse überhaupt zuerst bekannt wurden, endlich den besten Werken der ihm befreundeten Musiker, sowie aller derer, die sich ihm persönlich oder schriftlich genähert haben. Und da bei der Auswahl die historischen Gesichtspunkte nicht allein entscheidend waren, sind außerdem auch einige bemerkenswerthe Compositionen aus der Zeit des Dichters aufgenommen worden, bei denen nicht ängstlich geprüft worden ist, ob Goethe sie gekannt oder ihren Werth erkannt hat. Als Ziel hat dem Herausgeber vorgeschwebt, ein Bild der Musik zu geben, die Goethes Gedichte von den ersten Versuchen in der Leipziger Studentenzeit an bis zum Westöstlichen Divan begleitet hat. Allerdings war des Raumes wegen ein Verzicht auf diejenigen Stücke nothwendig, die in ausgeführteren Formen componirt sind; Duette, Terzette, Quartette, Chöre, Opernscenen, Cantaten ꝛc. konnten zunächst nicht berücksichtigt werden, und unsere Sammlung hat sich auf einstimmige Gesänge beschränken müssen.

Eine Geschichte dieser Compositionen zu Goethes Gedichten ist nun fast identisch mit der Geschichte des deutschen Liedes vom siebenten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts an. Den ganz außerordentlichen Einfluß Goethes auf die Tonkünstler von Mozart, Beethoven und Schubert bis zu Liszt und Wagner, Rubinstein und Brahms, von Berlioz und Spontini bis zu Gounod, Tschaikowsky und Boïto habe ich versucht, im Goethe-Jahrbuch 1896 in dem Artikel: „Goethes Gedichte in der Musik" darzulegen.

Zu den dort erwähnten Meistern Haydn und Weber, die in der Reihe der Componisten fehlen, gesellt sich noch Gluck, der durch Goethes Lieder zu keiner Schöpfung mehr angeregt wurde, während er am Abend seines Lebens noch sieben der schönsten Klopstockschen Oden betonte (um Goethes auf Glucks Iphigenie gebrauchtes Wort zu wiederholen); auch Carl Phil. Eman. Bach hat sich die Lyrik unseres Dichters entgehen lassen, und der berühmte Dichter der „Lieder im Volkston", Joh. Abr. Peter Schulz, beschränkte sich auf die Musik zum Götz, von der er im Drucke nur ein einziges, wenig bedeutendes Stück erscheinen ließ.

Wie reich aber Goethes Liederfrühling in den Werken der übrigen Componisten seiner Zeit blühte, davon wird die hier vorliegende Sammlung Zeugniß ablegen.

Bei der Anordnung der Gedichte ist im Allgemeinen die chronologische Folge entscheidend gewesen. Da schon Goethes früheste poetische Versuche Compositionen gefunden haben, so veranschaulicht unsere Sammlung die Entwickelung der deutschen Liedmusik von ihrer einfachen Form an, in der die Singstimme im Claviersatz enthalten ist und die Begleitung sich auf die nothdürftigste harmonische Unterlage beschränkt, bis zu den Gesängen Beethovens und Schuberts, deren Begleitung den ganzen berauschenden Reichthum der instrumentalen Kunst entfaltet.

Vergleiche mit der Dichtung drängen sich dabei unwillkürlich auf; denselben Weg, den Goethe von seinen ersten Mondversen (im ersten Gedicht unserer Sammlung):

Luna bricht die Nacht der Eichen,
Zephirs melden ihren Lauf

bis zu dem überwältigenden Liede:

Fülleſt wieder Busch und Thal

zurückgelegt hat, ist die Musik gegangen von Breitkopfs Composition der „Nacht" (No. 1) bis zu Franz Schuberts „An den Mond" (No. 42 unserer Sammlung).

Freimüthig will der Herausgeber bekennen, daß er bei seiner Arbeit von Beginn an mehr an die große Gemeinde der Goethe-Verehrer als an die Goethe-Forscher gedacht hat; vor Allem hatte er den Wunsch, der deutschen Hausmusik manche mit Unrecht vergessenen Schätze wieder zugängig zu machen und möglichſt viel ſchöne Muſik zu bringen, also nicht etwa ausschließlich solche, die für den betreffenden Componisten besonders bezeichnend erscheint. Deshalb möchte er bei den weniger bekannten Autoren davor warnen, von den hier gebotenen ausgesuchten Stücken ohne Weiteres einen Schluß auf die anderen, nicht abgedruckten zu ziehen. Den Dilettanten Breitkopf, Seckendorff, Graf Dietrichstein, Moltke z. B. ist wohl einmal ein einzelnes Musikstück gut und stimmungsvoll gerathen; überblickt man aber das Ganze ihrer Werke, so wäre man geneigt, an ein bekanntes Wort Schillers zu erinnern:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubſt du ſchon Dichter zu ſein?

Auch von den sonst tüchtigen Musikern Kayser, Kienlen, Romberg, Nägeli, Himmel sind die meisten anderen Compositionen zu Goethischen Texten unbedeutend, und über wie viele Weisen Reichardts, Zelters, Tomascheks, ja selbst Spohrs und Loewes läßt sich nicht dasselbe sagen! Wer sich ein Bild davon machen will, wie vielfach sich diese Künstler um die musikalische Ausprägung der Goethischen Lyrik bemüht haben, der greife zu den größeren, in unsern Anmerkungen bezeichneten Sammlungen; in der unsrigen sollten eben nur diejenigen Melodien geboten werden, die entweder in biographischer Hinsicht wichtig, oder aber so schön sind, daß sie wiederbelebt zu werden verdienen.

Soweit es irgend möglich war, sind die Musikstücke in ihrer ursprünglichen Fassung abgedruckt worden. Daß die im Original mit Orchester begleiteten (meist bisher ungedruckten) Nummern hier im Clavierauszug geboten werden, ist selbstverständlich. Was die übrigen Gesänge anbetrifft, so sind sie natürlich nicht einfach nach den verbreiteten Ausgaben abgedruckt, sondern kritisch durchgesehen worden, wobei sich selbst bei Mozarts „Veilchen" und Beethovens Liedern recht erhebliche Fehler der meisten modernen Drucke herausgestellt haben. — Bezüglich der Vorſchläge etwa eine einheitliche Schreibart innerhalb der Sammlung herzustellen, erschien sehr bedenklich, vielmehr sind sie genau nach den Originalen gestochen worden. Es braucht wohl kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, daß die nicht durchstrichenen Vorschläge durchaus nicht alle lang sind. In einer Beziehung aber erlaubte sich der Herausgeber von den ursprünglichen Vorlagen abzuweichen: Die alten Schlüſſel (Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel) hat er überall in den modernen Violinschlüssel verwandelt und auch Absonderlichkeiten einiger Autoren, wie solche: die Singstimme zwischen die Begleitungssysteme der rechten und linken Hand zu drucken, nicht respectirt. Hätte er diese den Kern der Sache nicht berührenden, die Ausführung der Musikstücke aber sehr erschwerenden Aeußerlichkeiten beibehalten, so müßte er sich den Vorwurf machen, die alten Compositionen aus dem Grabe der Bibliotheken in das andere Grab eines nur für Fachleute brauchbaren philologisch getreuen Neudrucks übertragen zu haben. — Fünf besonders hochliegende Stücke sind der praktischen Benutzung wegen nach der Tiefe transponirt, die ursprünglichen Tonarten aber genau

vermerkt worden. — Hinter dem Namen ist, wo es sich ermitteln ließ, das Entstehungsjahr der Composition angegeben, und danach in Klammern das Geburts- und Todesdatum des Autors.

In den nicht seltenen Fällen, in denen die Musiker Goethes Text eigenmächtig geändert haben, habe ich mich keineswegs berufen gefühlt, die ursprüngliche Lesart wiederherzustellen.

In den Anmerkungen habe ich Rechenschaft über die Quellen gegeben, aus denen ich schöpfte, und dasjenige Material zusammenzustellen versucht, das dem Verehrer Goethes sowohl wie dem Musikfreunde von Interesse sein könnte. Auf den ausdrücklichen Wunsch einiger Mitglieder des Vorstandes unserer Gesellschaft habe ich mich entschlossen, außerdem noch einige Worte über die einzelnen Compositionen beizufügen. Ich habe mich bemüht, mehr zu charakterisiren, zu beschreiben, als Urtheile auszusprechen; das subjective Element, das dabei immerhin eingeflossen sein wird, mag damit entschuldigt werden, daß es der Natur der Sache nach unvermeidlich gewesen ist.

Bei meiner Arbeit ist mir vielfache Unterstützung gewährt worden. Ich gedenke dankbar der Freundlichkeit, mit der die Herren Oberbibliothekare von Bojanowsky in Weimar und Dr. Albert Kopfermann in Berlin mir die unter ihrer Obhut ruhenden Schätze zur Verfügung stellten, ferner der werthvollen Hilfe, die mein Freund Dr. Leopold Schmidt in Halle bei der Vorbereitung des Druckmanuscripts und bei der Correctur leistete. Sehr verpflichtet für seine dem Werke zugewandte Theilnahme bin ich Bernhard Suphan, der die Liebenswürdigkeit hatte, die Anmerkungen einer Durchsicht zu unterziehen. Ganz besonderen Dank sage ich Carl Ruland. Er hat mein Werk von Beginn an mit nie ermüdender Geduld und Freundlichkeit gefördert, und sein Rath ist mir um so werthvoller gewesen, als er von einem in der Musik überaus kundigen Manne kam.

Ich würde mich für die Arbeit reich belohnt finden, wenn ein Theil der Freude, die ich beim Auswählen und Revidiren der einzelnen Lieder empfunden habe, auf diejenigen übergehen möchte, die diese Sammlung benutzen werden.

Berlin, November 1896.

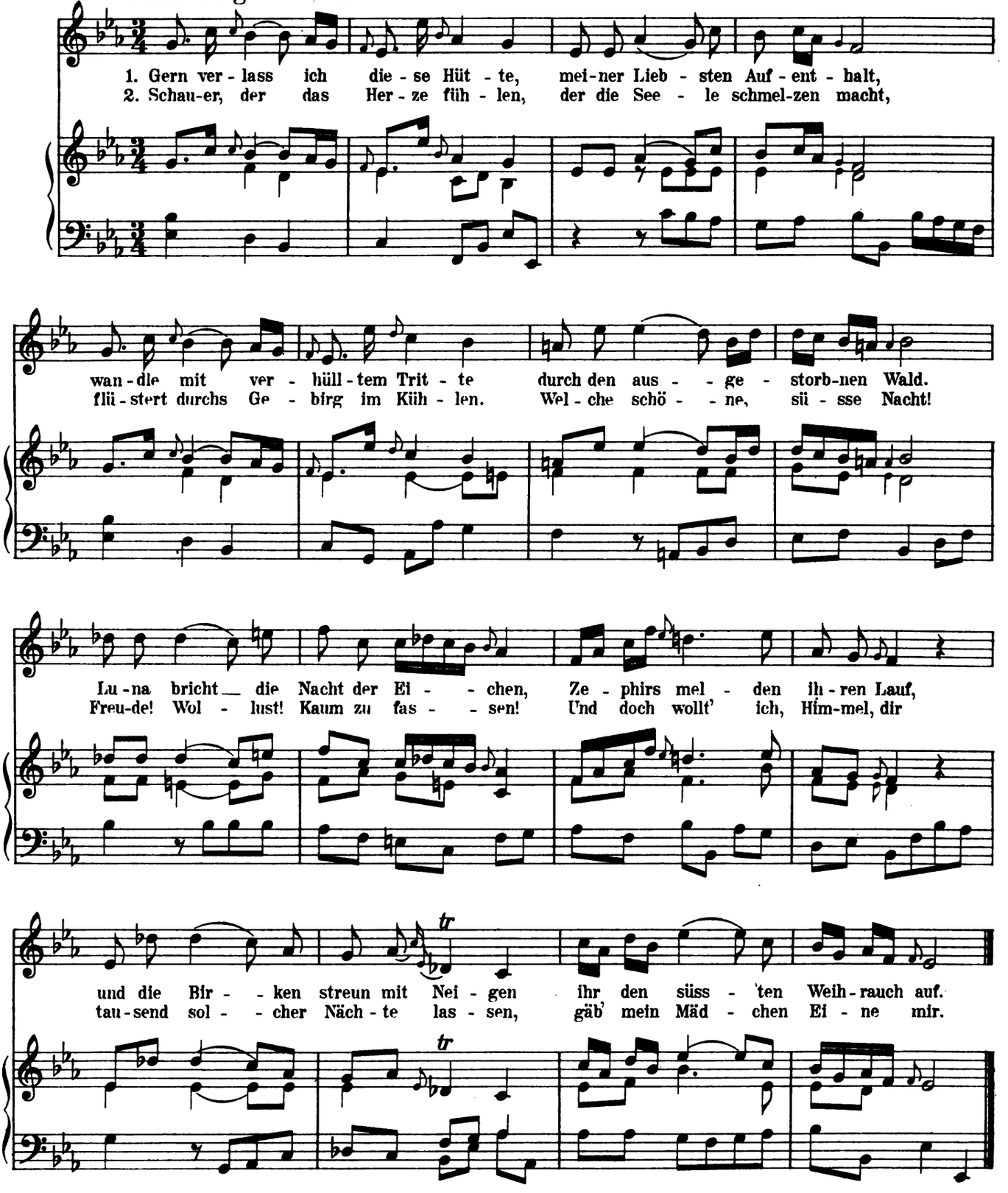
Max Friedlaender.

1. Die Nacht.

Gedichtet 1767.

Nicht zu geschwind.

Bernhard Theodor Breitkopf, 1769. (1749-1820.)



2. Die schöne Nacht.

Langsam und leise.

Johann Friedrich Reichardt, 1809. (1752-1814.)

1. Nun ver - lass ich die - se Hüt - te, mei - ner Lieb - sten Auf - ent -
2. Wie er - götz ich mich im Küh - len die - ser schö - nen Som - mer -

halt, wan - - dle mit ver - hüll - - tem Schrit - te durch den
nacht! o wie still ist hier zu füh - len, was die

ö - den fin - - stern Wald. Lu - na bricht durch Busch und
See - le glück - - lich macht! Lässt sich kaum die Won - - ne

Ei - chen, Ze - phyr mel - det ih - ren Lauf, und die
fas - sen, und doch wollt' ich, Him - mel, dir tau - send

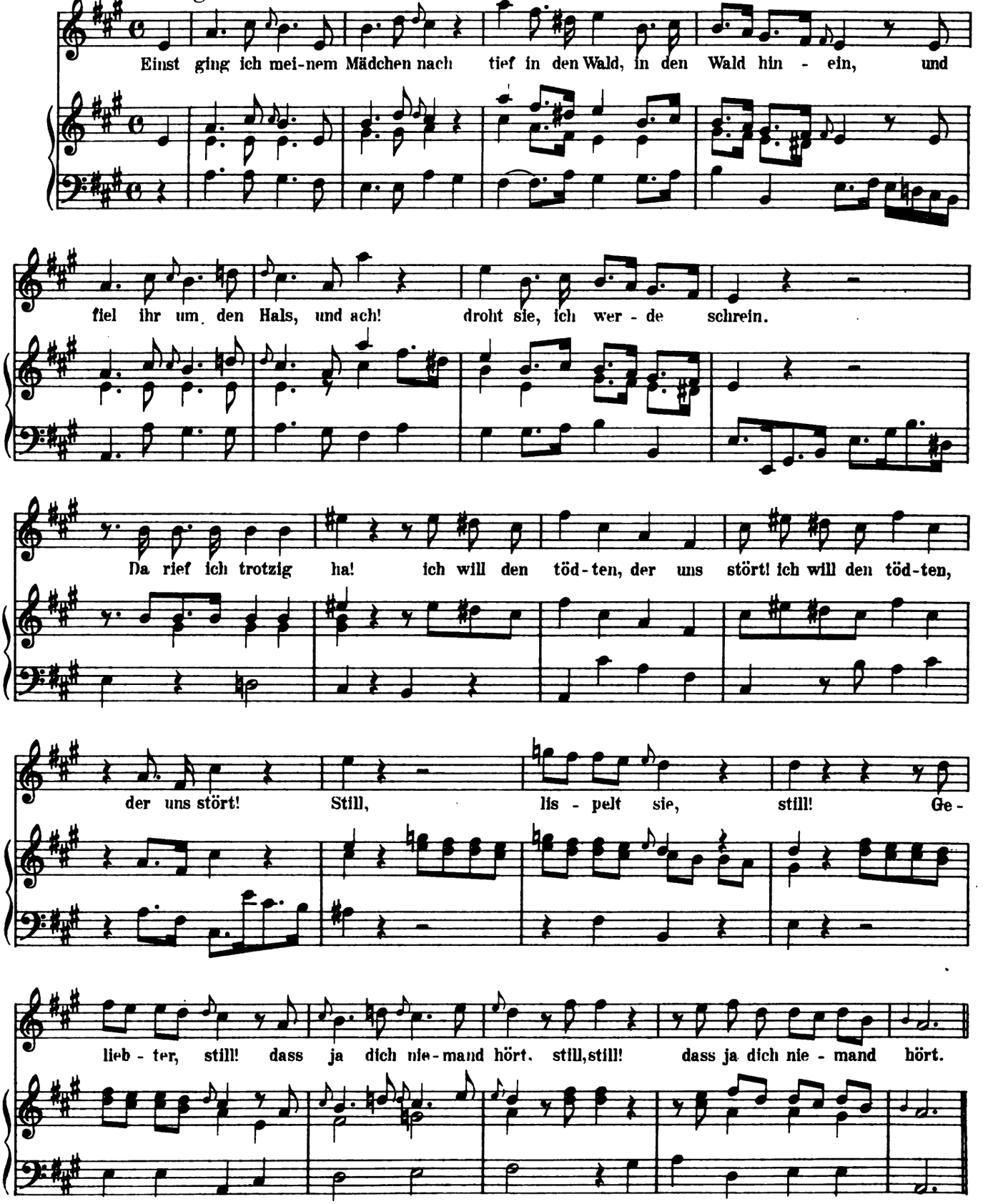
Bir - - ken streun mit Nei - gen, ihr den sü - - ssen Weih - rauch auf.
sol - - cher Näch - te las - sen, gäb' mein Mäd - chen Ei - ne mir.

3. Das Schreien.

Nach dem Italienischen.
Gedichtet um 1768.

Bernhard Theodor Breitkopf, 1769. (1749-1820.)

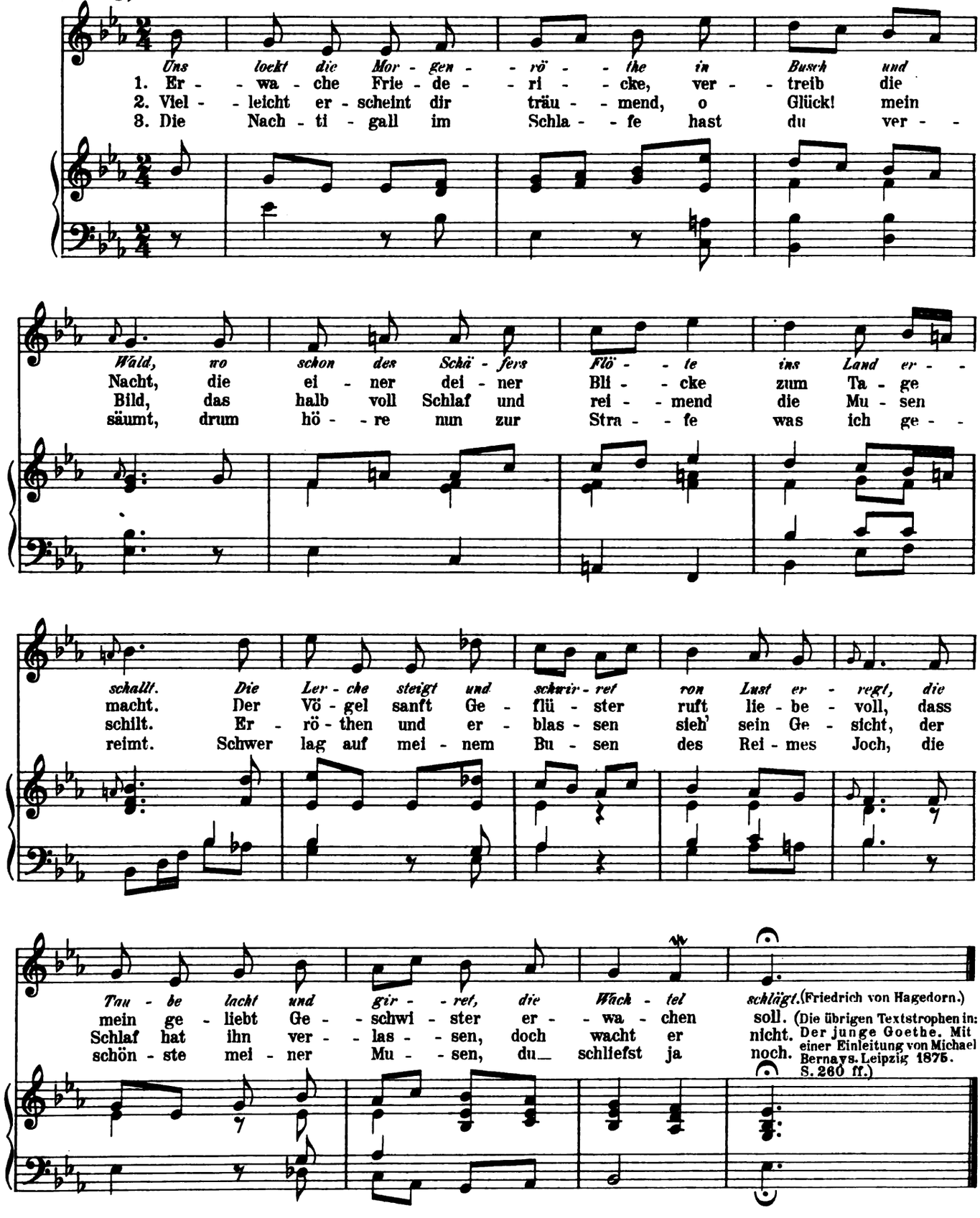
Mässig.



4. Erwache, Friederike.

Gedichtet 1771.

(*Mässig*). Joh. Valentin Görner, 1744. (geb. 1702.)



(Friedrich von Hagedorn.)

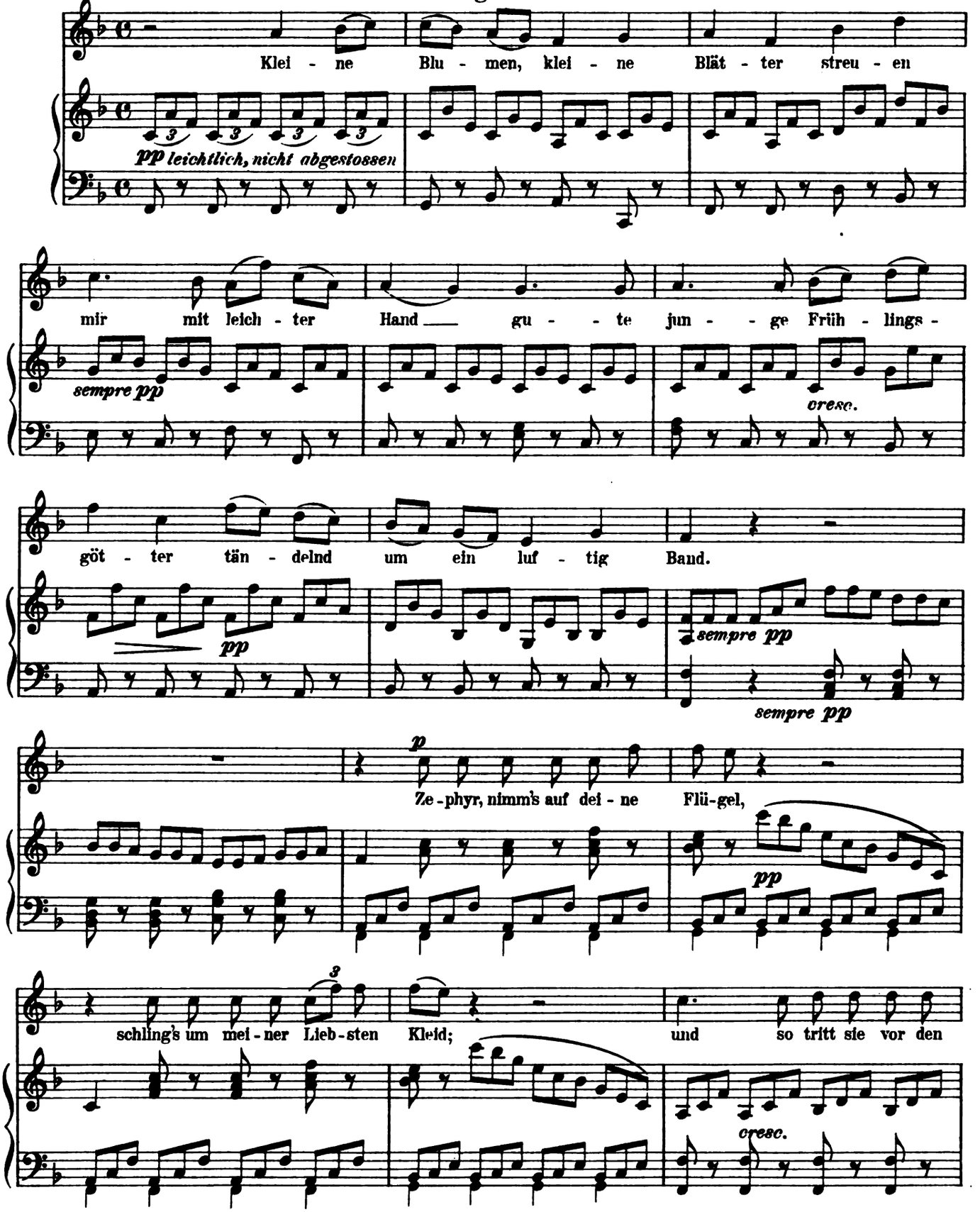
(Die übrigen Textstrophen in: Der junge Goethe. Mit einer Einleitung von Michael Bernays. Leipzig 1875. S. 260 ff.)

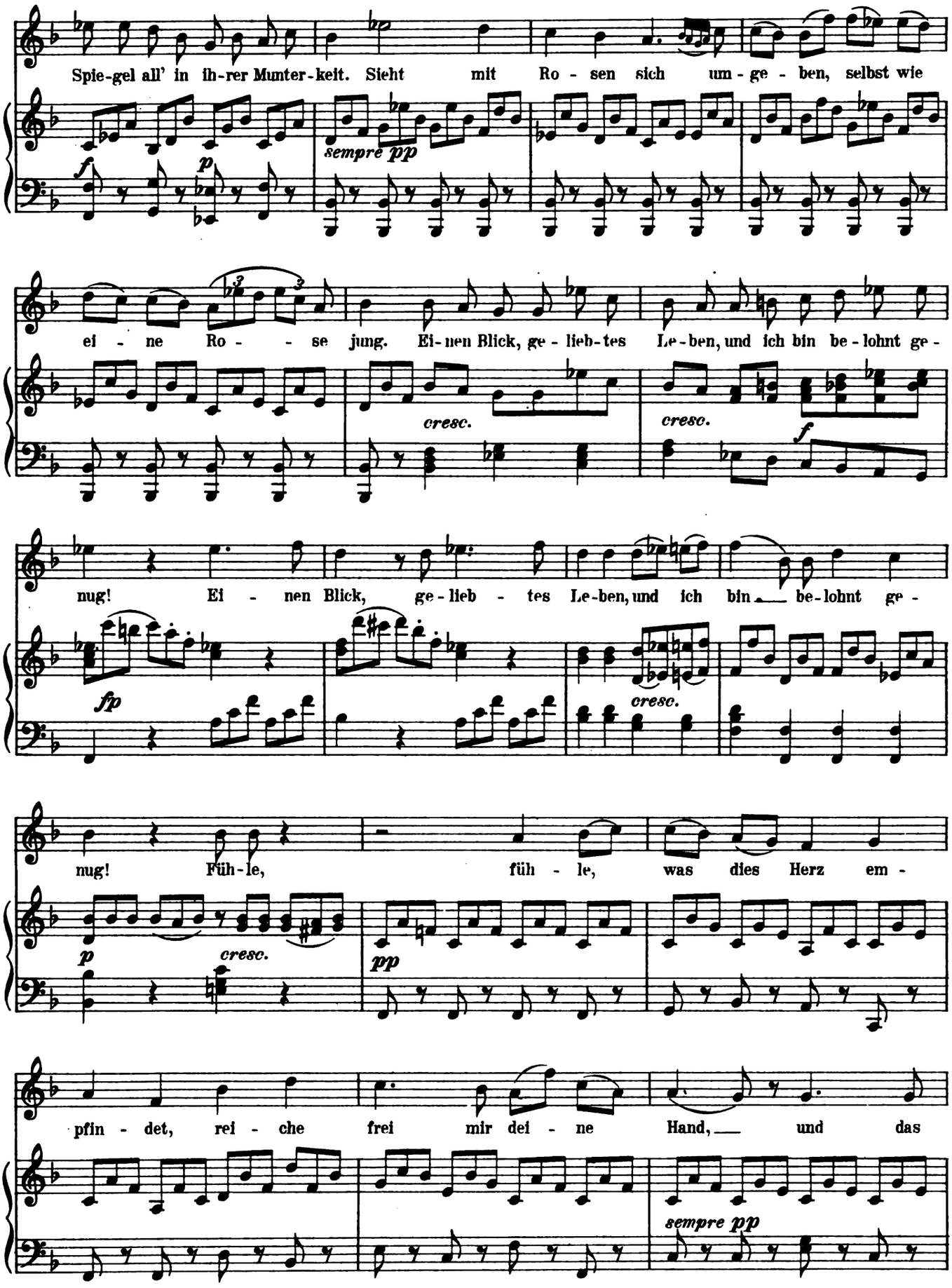
5. Mit einem gemalten Bande.

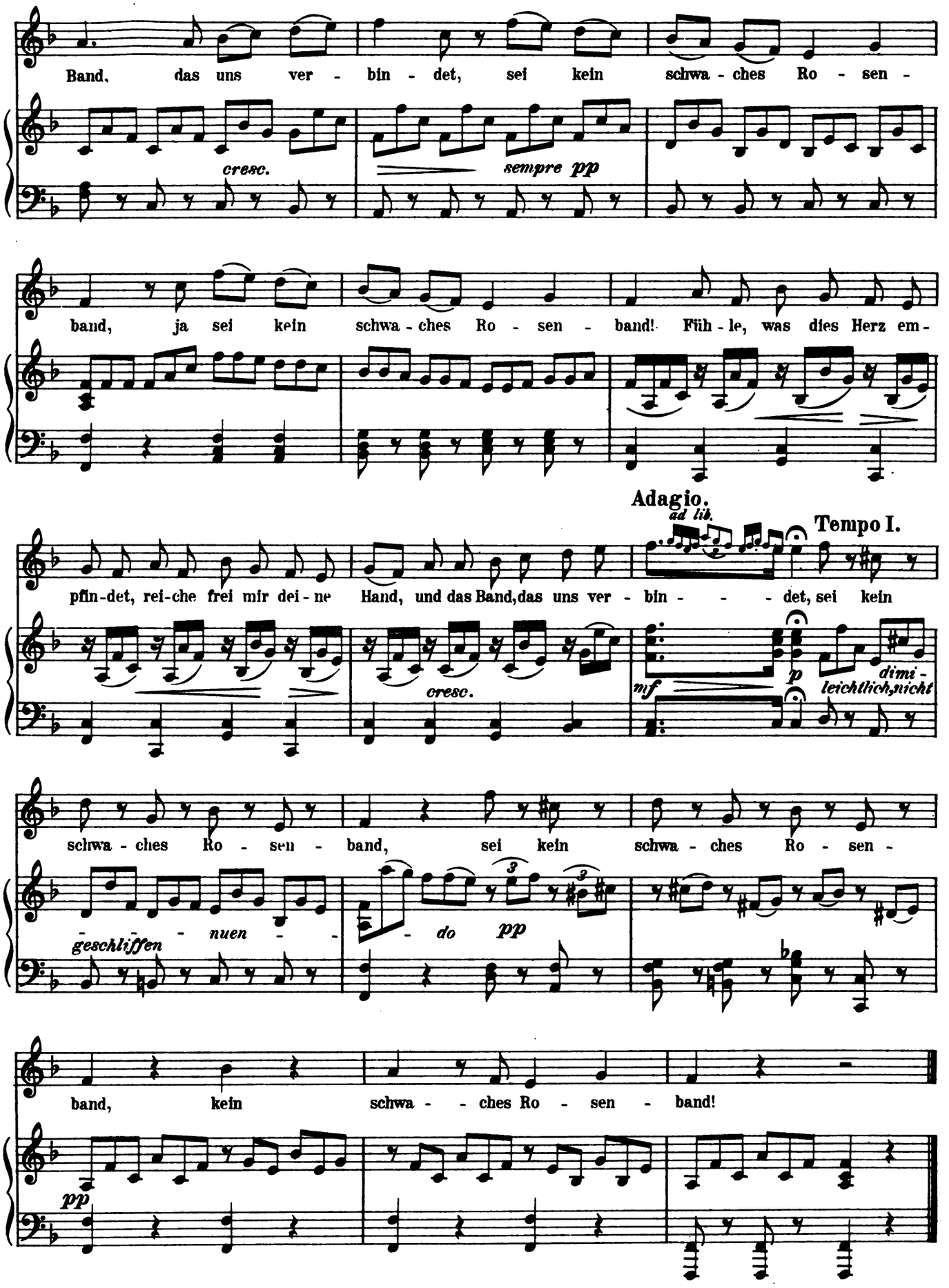
Gedichtet 1771.

Leichtlich und mit Grazie vorzutragen.

L. v. Beethoven, 1810. (1770-1827.) Op. 88 № 8.




Spie-gel all' in ih-rer Munter-keit. Sieht mit Ro - sen sich um - ge - ben, selbst wie
sempre pp
ei - ne Ro - - se jung. Ei-nen Blick, ge - lieb-tes Le-ben, und ich bin be-lohnt ge -
cresc.
cresc.
nug! Ei - nen Blick, ge-lieb - tes Le-ben, und ich bin be-lohnt ge -
cresc.
nug! Füh-le, füh - le, was dies Herz em -
cresc.
pfin - det, rei - che frei mir dei - ne Hand, und das
sempre pp


Band, das uns ver - bin - det, sei kein schwa - ches Ro - sen -
cresc.
sempre pp
band, ja sei kein schwa - ches Ro - sen - band! Füh - le, was dies Herz em -
Adagio.
ad lib.
Tempo I.
pfin-det, rei-che frei mir dei - ne Hand, und das Band, das uns ver - bin - - - det, sei kein
cresc.
mf
p
dimi-
leichtlich, nicht
schwa - ches Ro - sen - band, sei kein schwa - ches Ro - sen -
- - - nuen - -
geschliffen
- do
pp
band, kein schwa - - ches Ro - sen - band!
pp

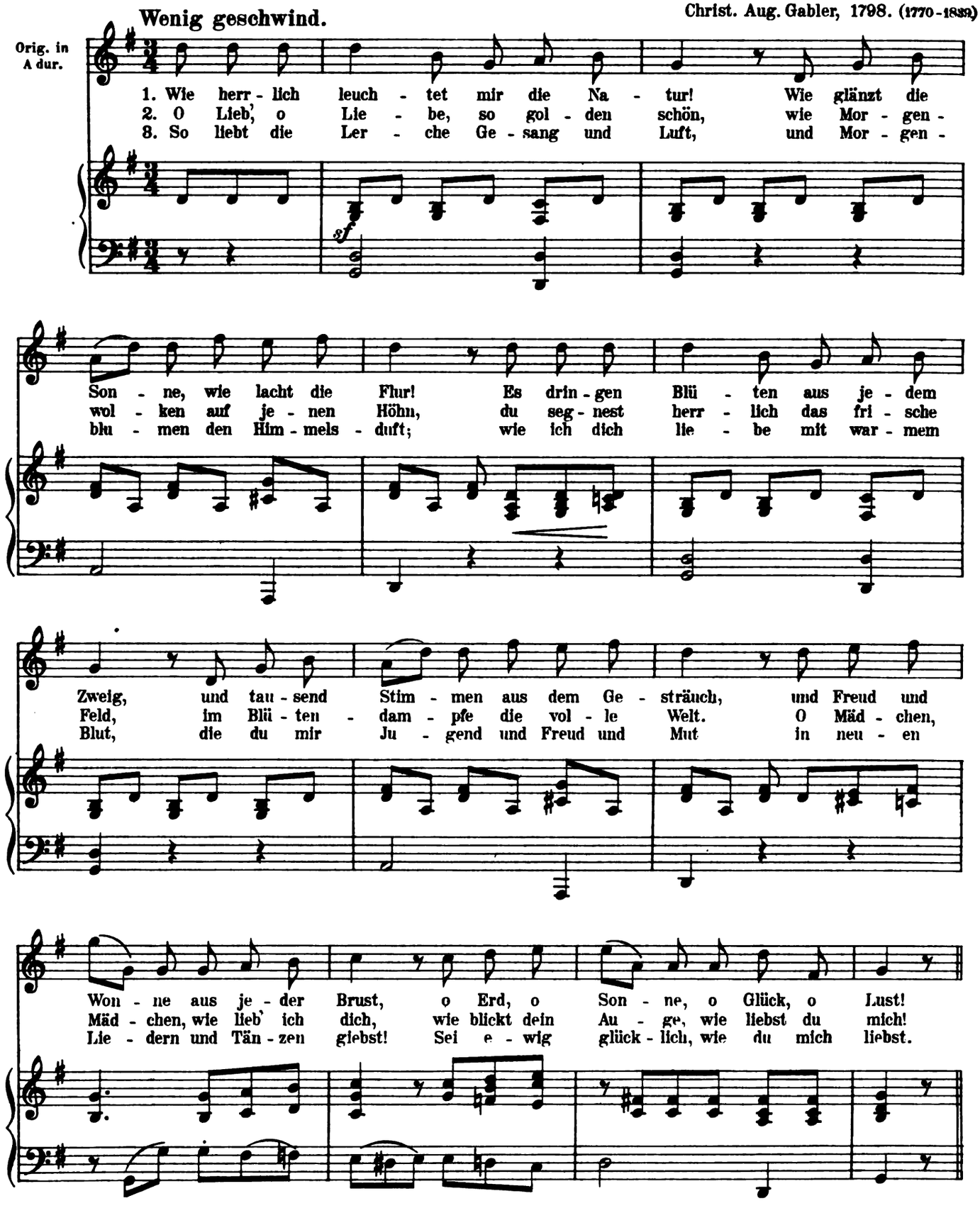
6. Mailied.

Gedichtet 1771 (1774?)

Wenig geschwind.

Christ. Aug. Gabler, 1798. (1770-1839)

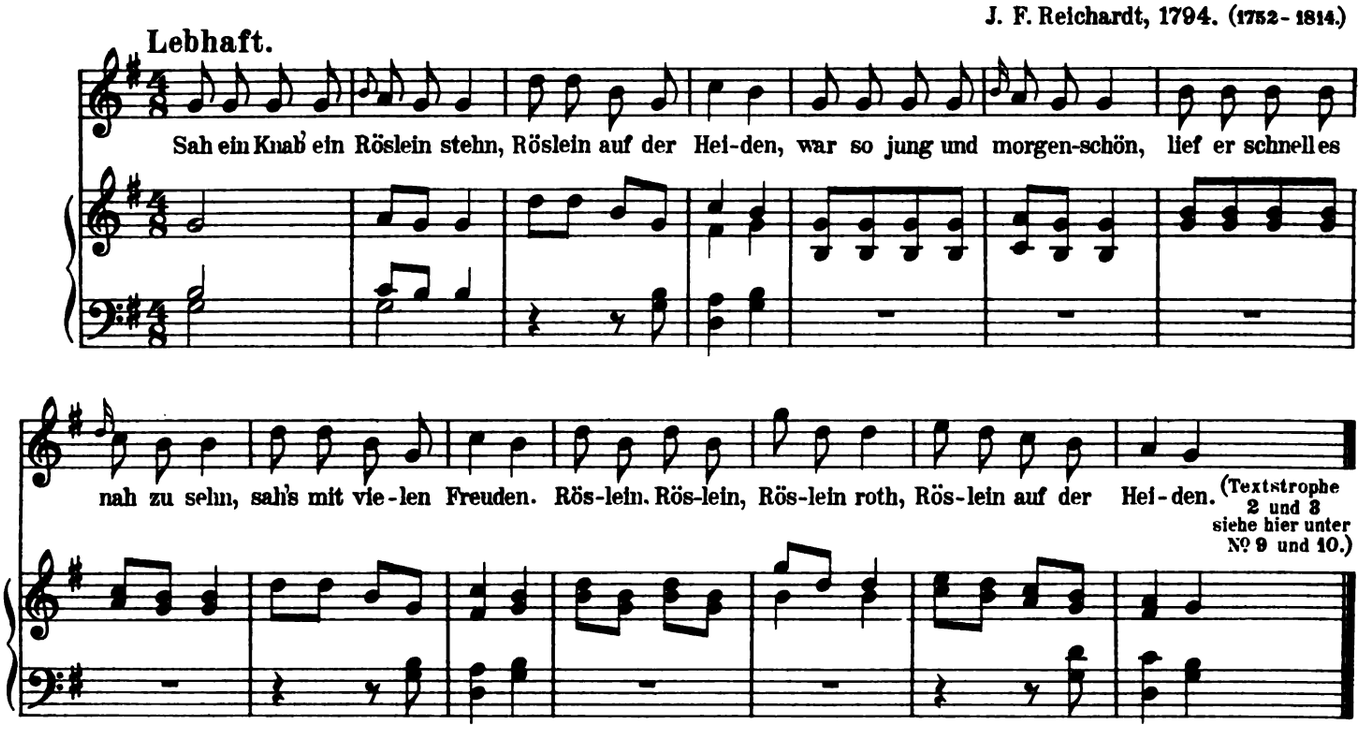
Orig. in A dur.



7. Heidenröslein.

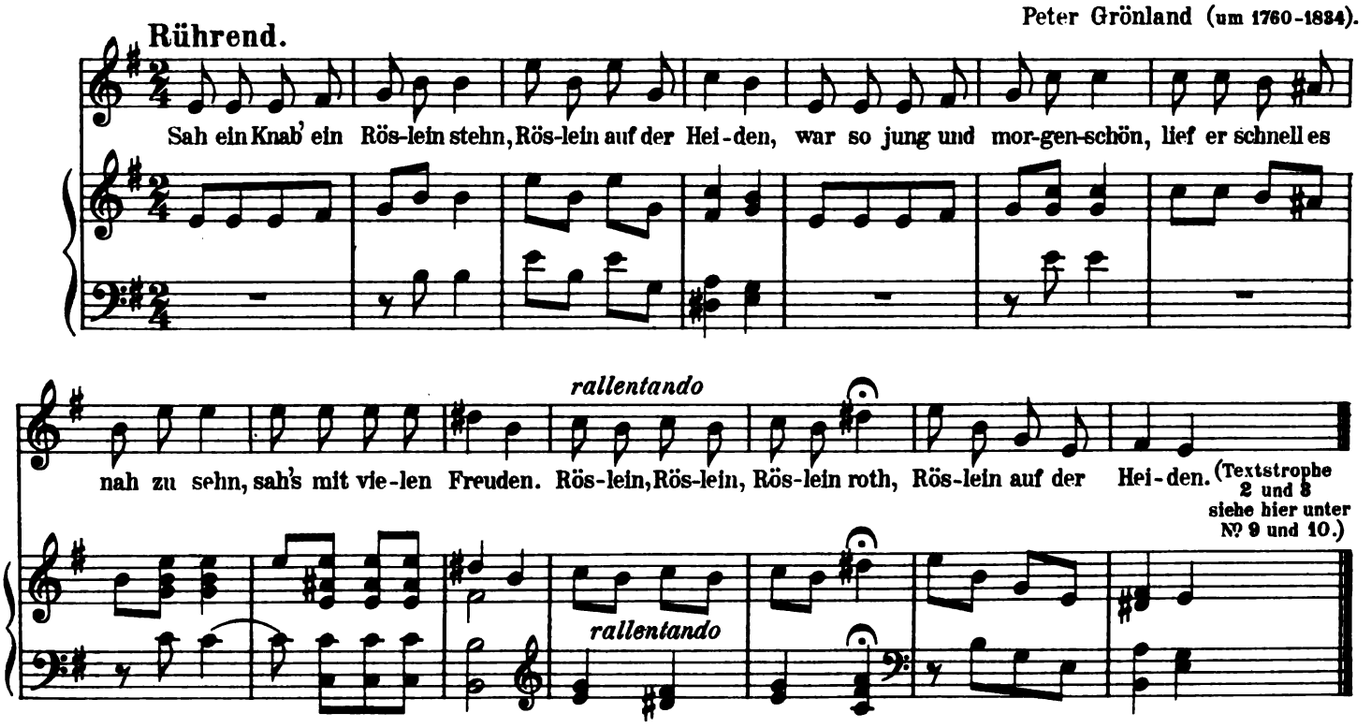
Gedichtet 1771.

J. F. Reichardt, 1794. (1752-1814.)



8. Heidenröslein.

Peter Grönland (um 1760-1834).



9. Heidenröslein.

Allegretto.

Johann Christoph Kienlen, um 1820. (ca 1770 — 1830).

1. Sah ein Knab' ein Rös - lein stehn, Rös - lein auf der Hei - den,
2. Kna - be sprach: ich bre - che dich, Rös - lein auf der Hei - den!
3. Und der wil - de Kna - be brach 's Rös - lein auf der Hei - den;

war so jung und mor - gen - schön, lief er schnell es nah zu sehn,
Rös - lein sprach: ich ste - che dich, dass du e - wig denkst an mich,
Rös - lein wehr - te sich und stach, half ihn doch kein Weh und Ach,

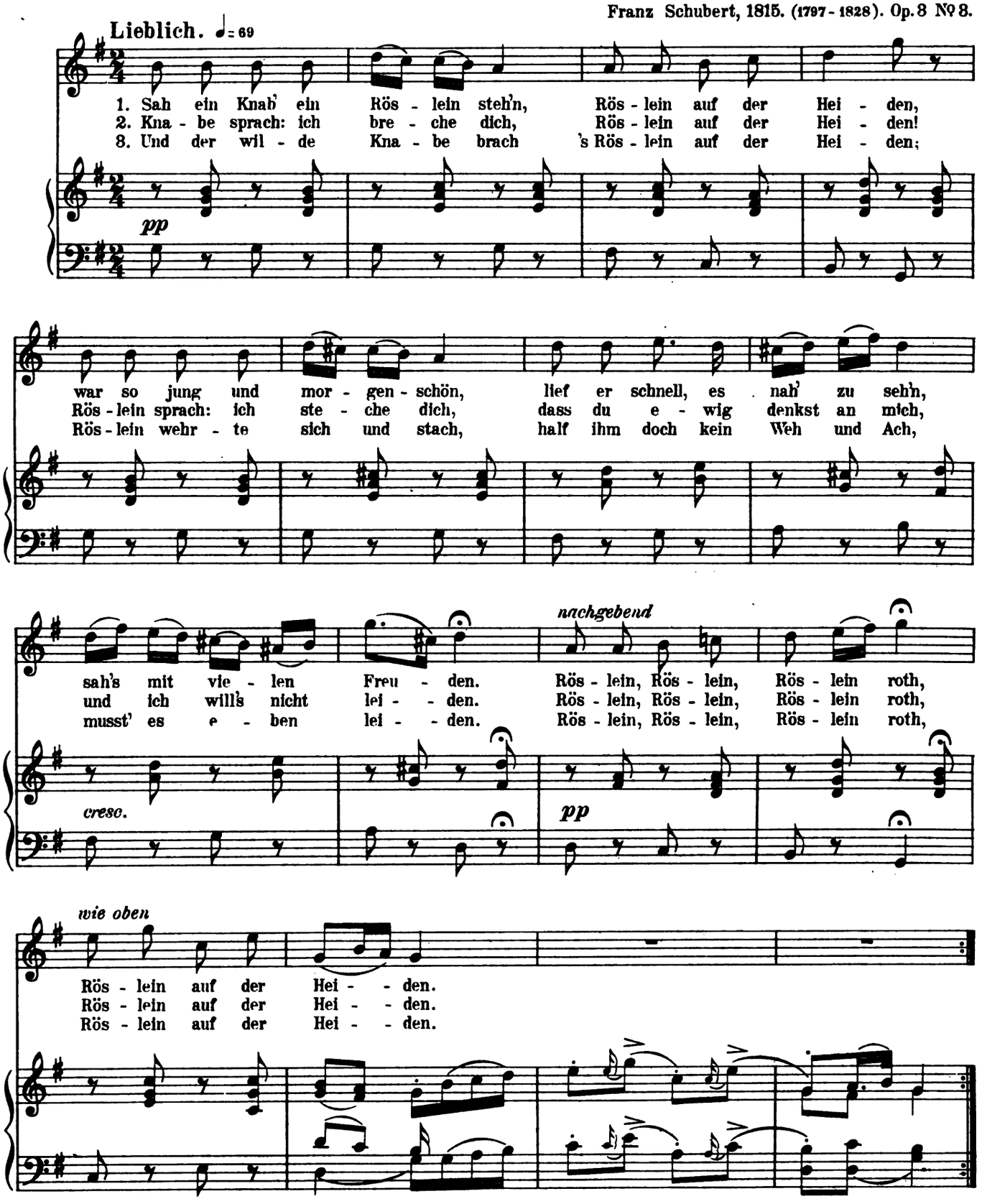
sah's mit vie - len Freu - den.
und ich will's nicht lei - den.
musst' es e - ben lei - den.

Rös - lein, Rös - lein, Rös - lein roth, Rös-lein auf der

Hei - den.

10. Heidenröslein.

Franz Schubert, 1815. (1797-1828). Op. 8 № 8.

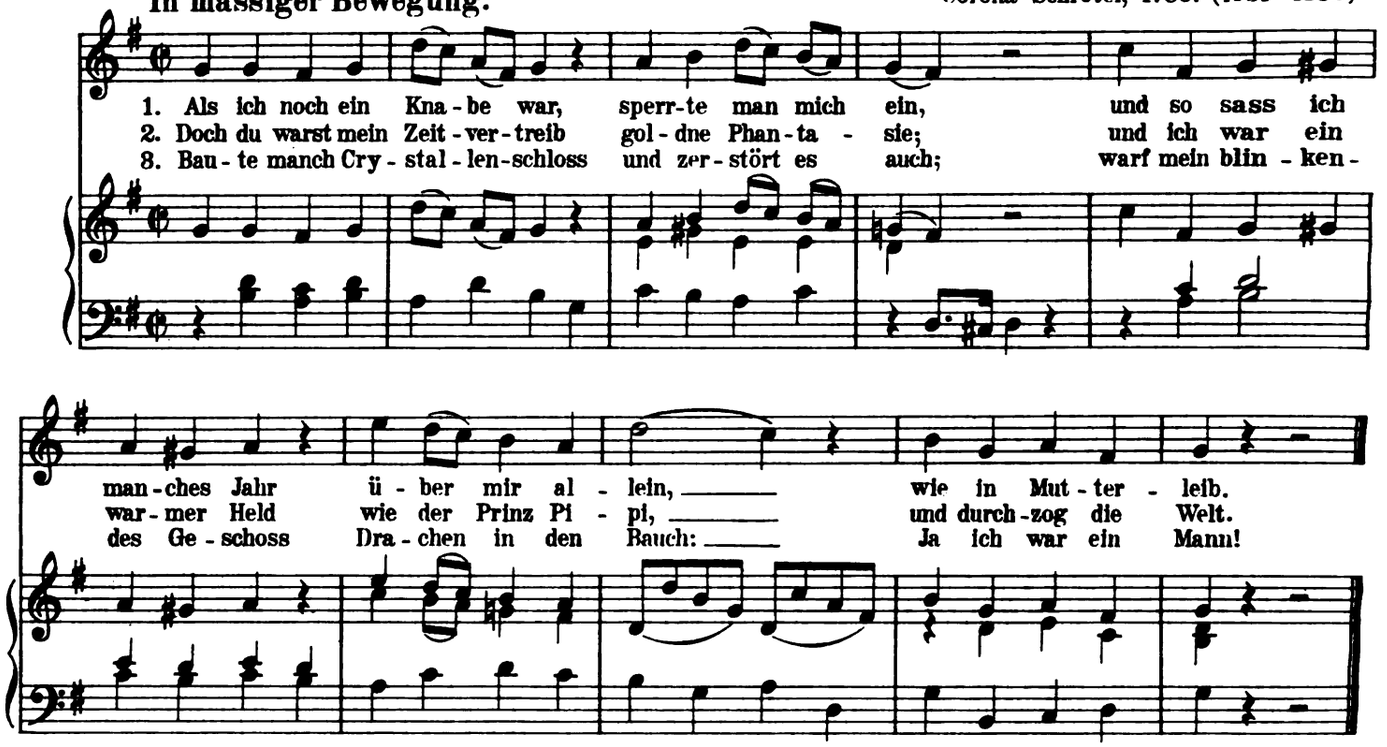


11. Jugendlied.

Veröffentlicht 1775.

In mässiger Bewegung.

Corona Schröter, 1786. (1751 - 1802.)



4.
Ritterlich befreit' ich dann
Die Prinzessin Fisch,
Sie war gar zu obligeant,
Führte mich zu Tisch,
Und ich war galant.

5.
Und ihr Kuss war Himmelsbrod!
Glühend, wie der Wein.
Ach! ich liebte fast mich tod!
Rings mit Sonnenschein
War sie emaillirt.

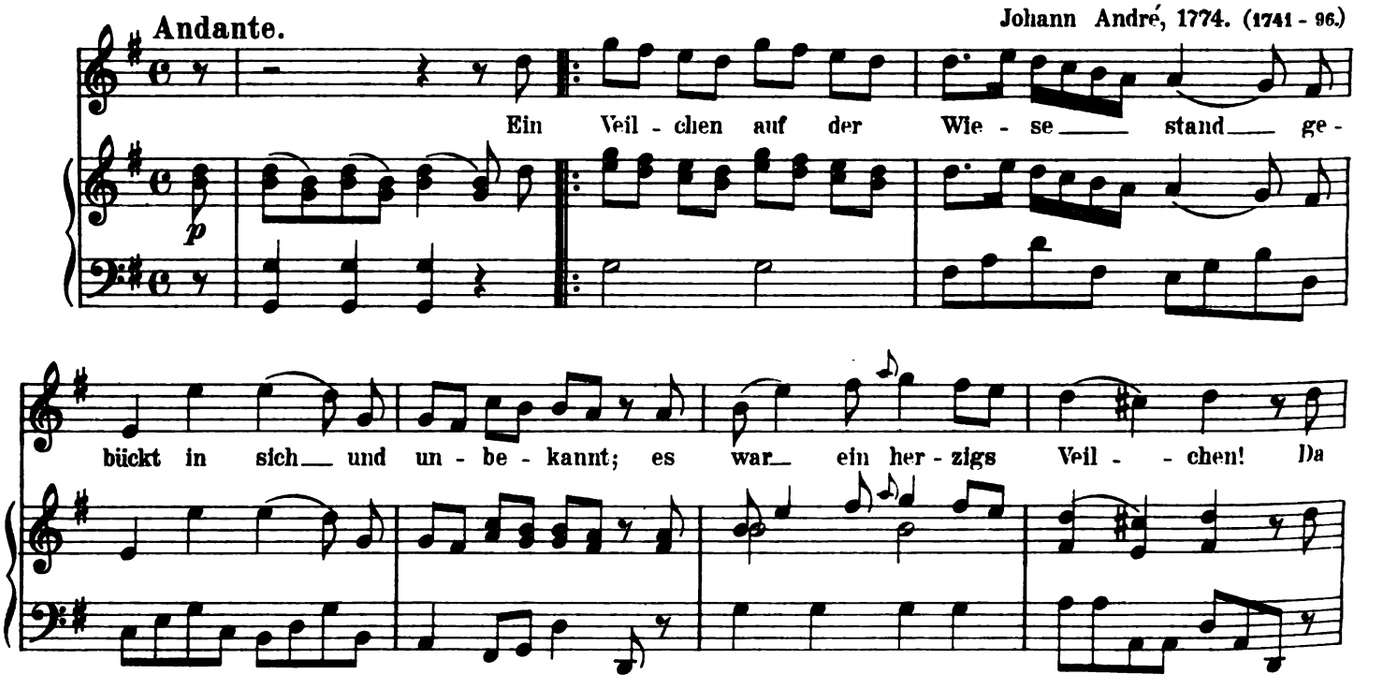
6.
Ach wer hat sie mir entführt!
Hielt bein Zauberband
Ihr verrätherisches Fliehn?
Sagt, wo ist ihr Land?
Wo der Weg dahin?

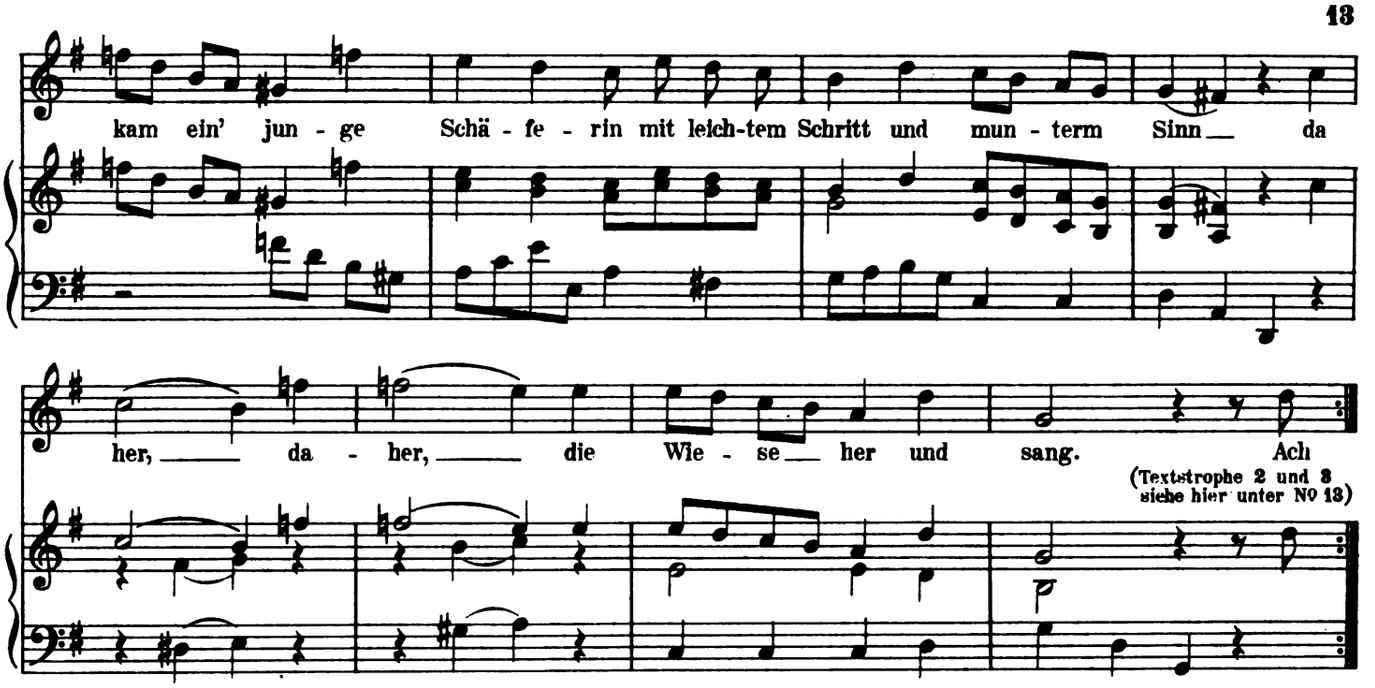
12. Das Veilchen.

Gedichtet 1773.

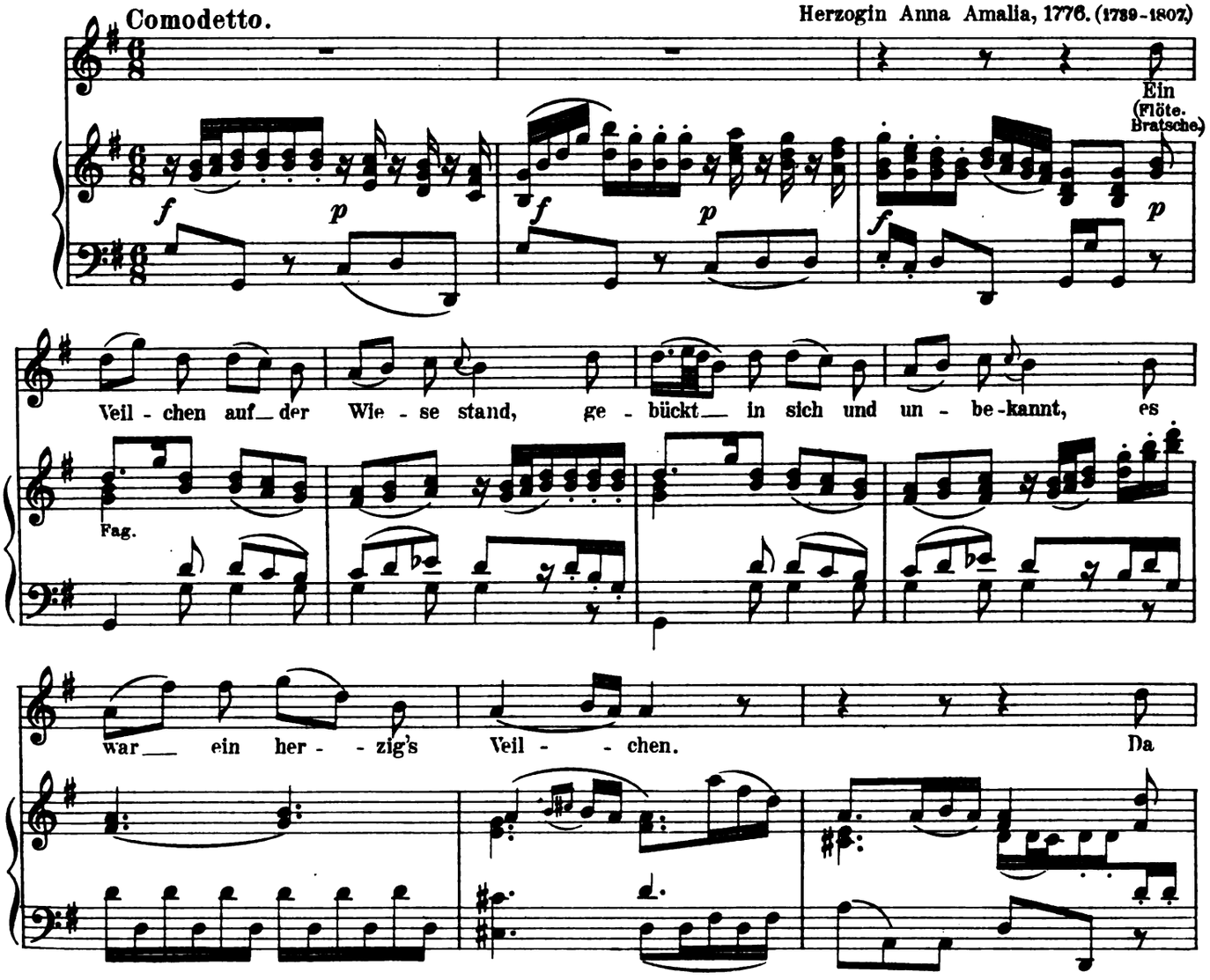
Andante.

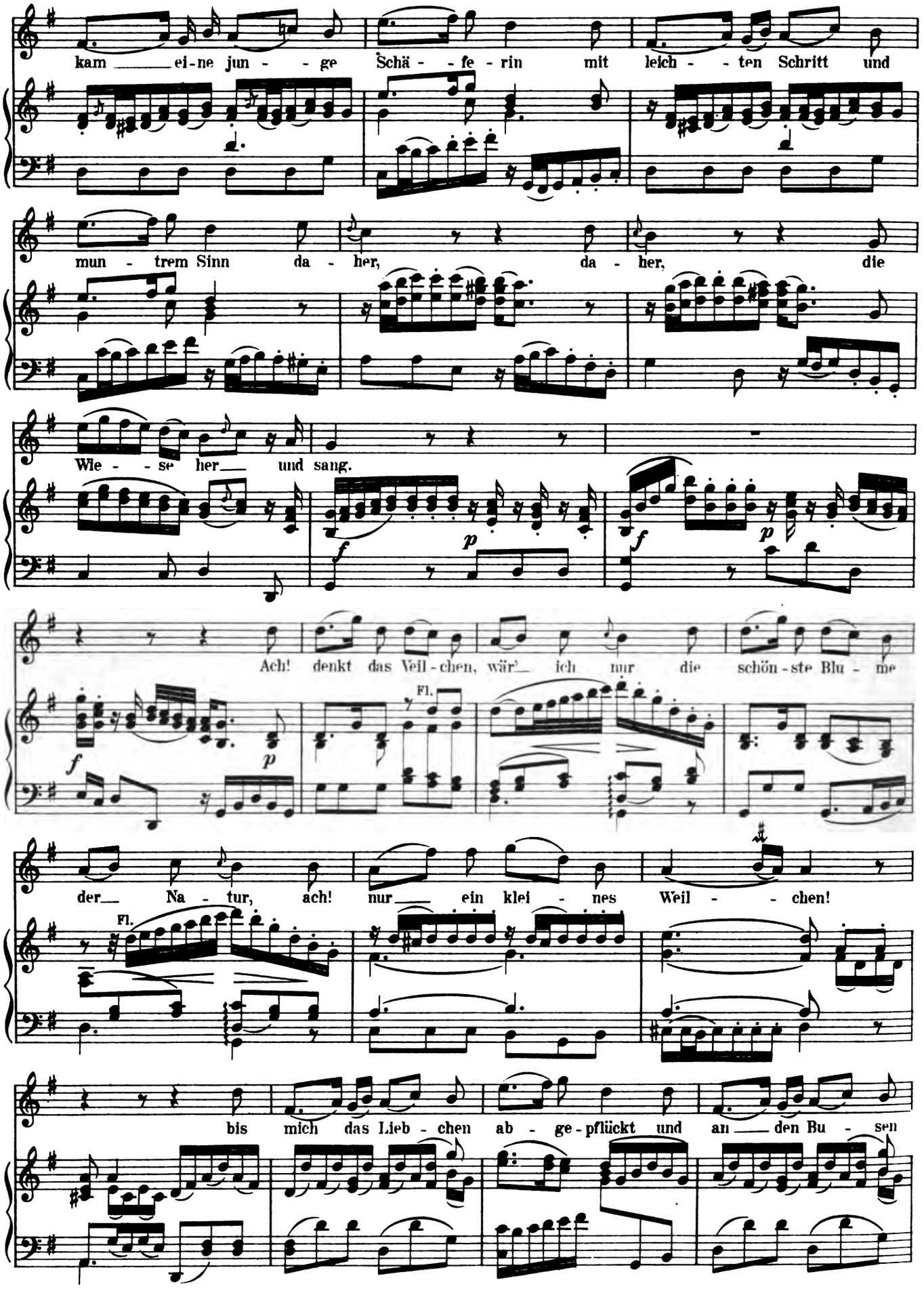
Johann André, 1774. (1741 - 96.)

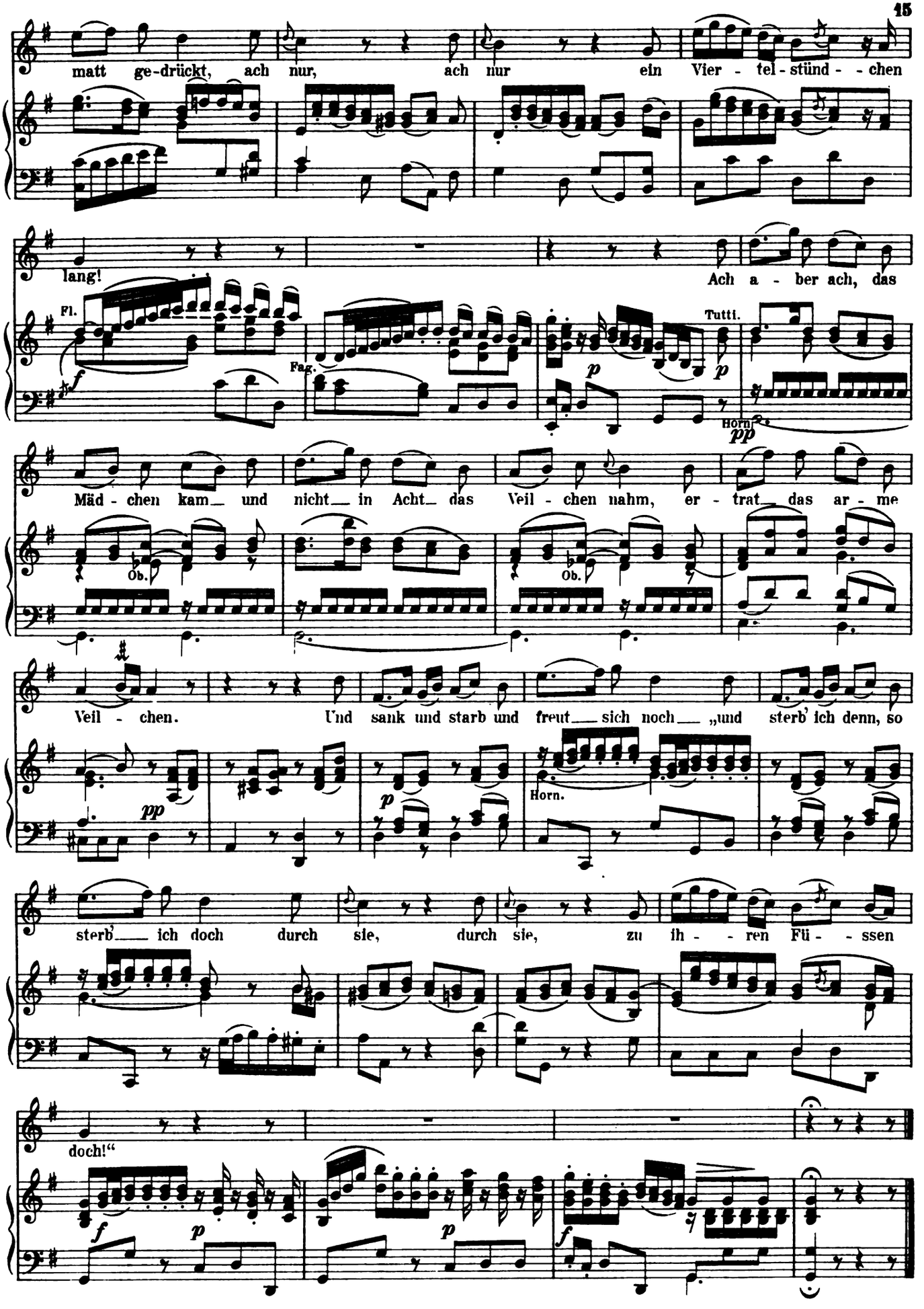




13. Das Veilchen.



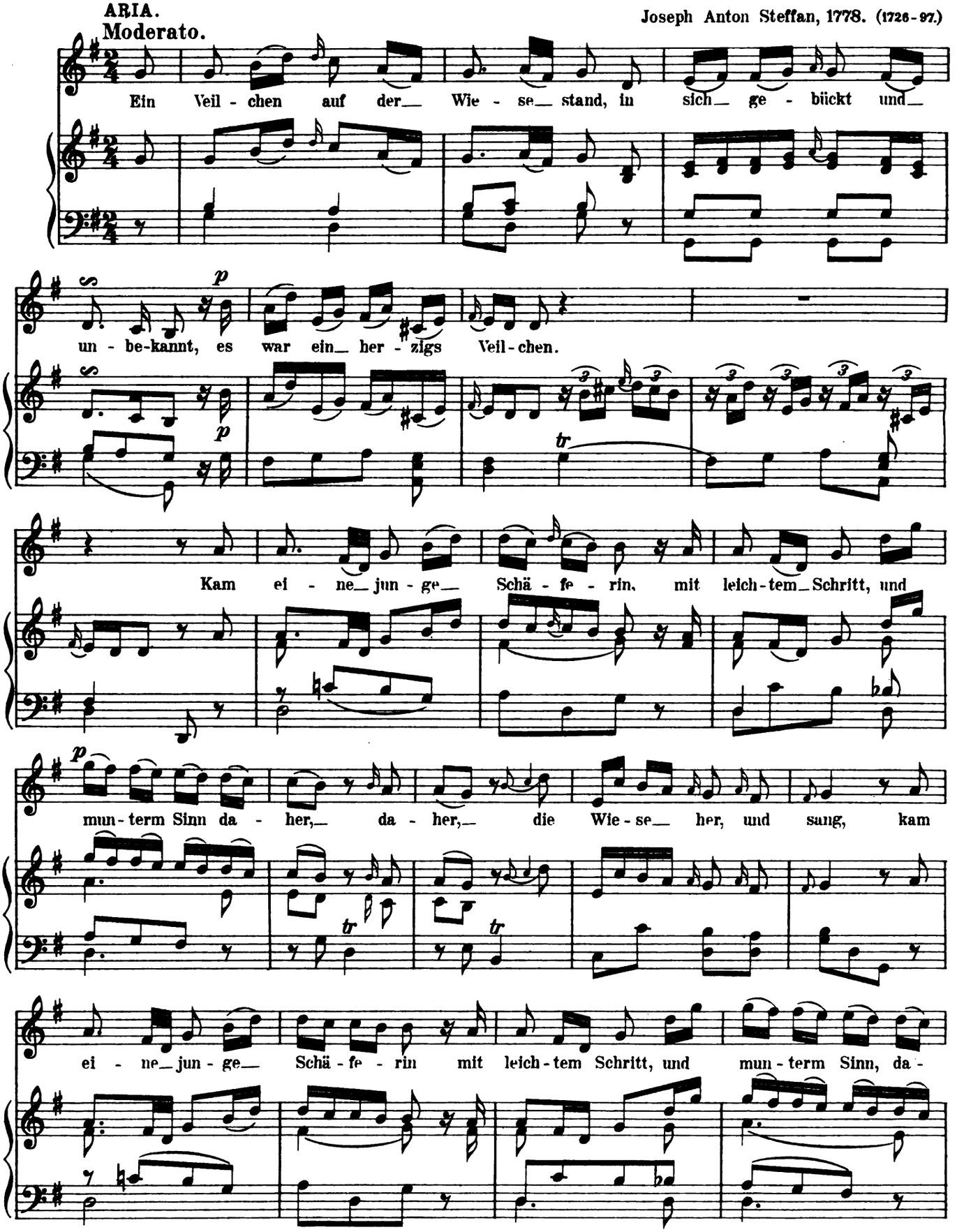

kam ei-ne jun - ge Schä - fe - rin mit leich - ten Schritt und
mun - trem Sinn da - her, da - her, die
Wie - se her und sang.
Ach! denkt das Veil-chen, wär' ich nur die schön-ste Blu - me
Fl.
der Na - tur, ach! nur ein klei - nes Weil - chen!
Fl.
bis mich das Lieb - chen ab - ge-pflückt und an den Bu - sen


matt ge-drückt, ach nur, ach nur ein Vier - tel - stünd - - chen
lang!
Ach a - ber ach, das
Fl.
Fag.
Tutti.
Horn
Mäd - chen kam und nicht in Acht das Veil - chen nahm, er - trat das ar - me
Ob.
Ob.
Veil - chen. Und sank und starb und freut sich noch „und sterb' ich denn, so
Horn.
sterb' ich doch durch sie, durch sie, zu ih - - ren Fü - - ssen
doch!“

14. Das Veilchen auf der Wiese.

ARIA.

Joseph Anton Steffan, 1778. (1726-97.)



her, da - her, die Wie - se her, und sang.

(Textstrophe 2 und 3 siehe hier unter No 13.)

15. Das Veilchen.

(ein- oder zweistimmig zu singen)

J. F. Reichardt, 1788. (1752-1814.)

Langsam.

Orig.in B dur.

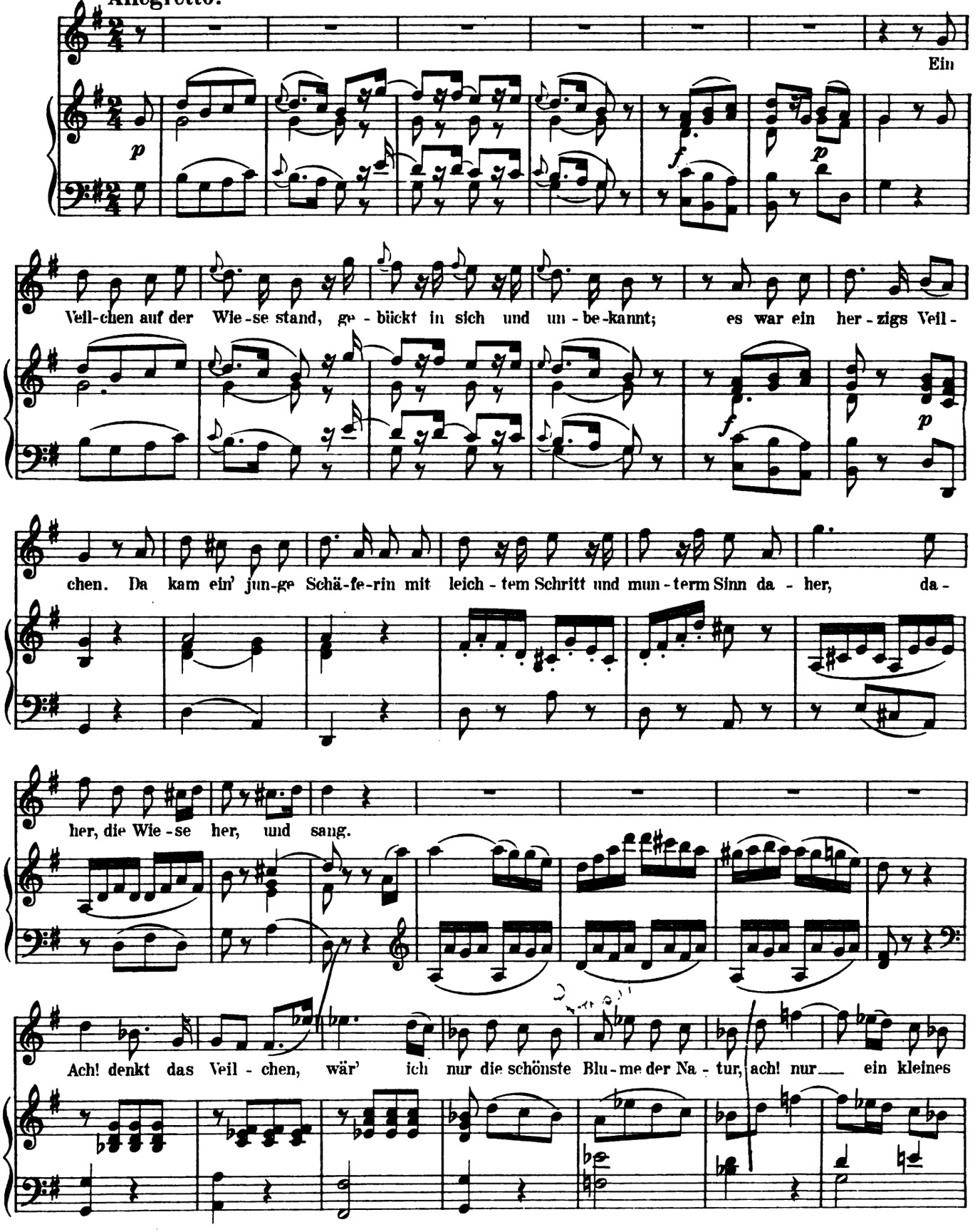
Ein Veil - chen auf der Wie - se stand, ge - bückt in sich und un - be - kannt; es war ein her - zigs Veil - chen. Da kam ein jun - ge Schä - fe - rin, mit leich - tem Schritt und mun - term Sinn, da - her, da - her, die Wie - se her und sang.

(Textstrophe 2 und 3 siehe hier unter No 16.)

16. Das Veilchen.

Wolfgang Amadeus Mozart, 1785. (1756-91.)

Allegretto.



Weilchen, bis mich das Lieb-chen ab - gepflückt, und an dem Bu - sen matt gedrückt, ach

nur, ach nur ein Vier-tel-stündchen lang. Ach! a - ber ach! das Mädchen kam,

sf *p*

rallent.

und nicht in Acht das Veilchen nahm, er-trat ___ das ar-me Veilchen: es sank und starb und

f *rallent.*

strin - gen - do *rallen*

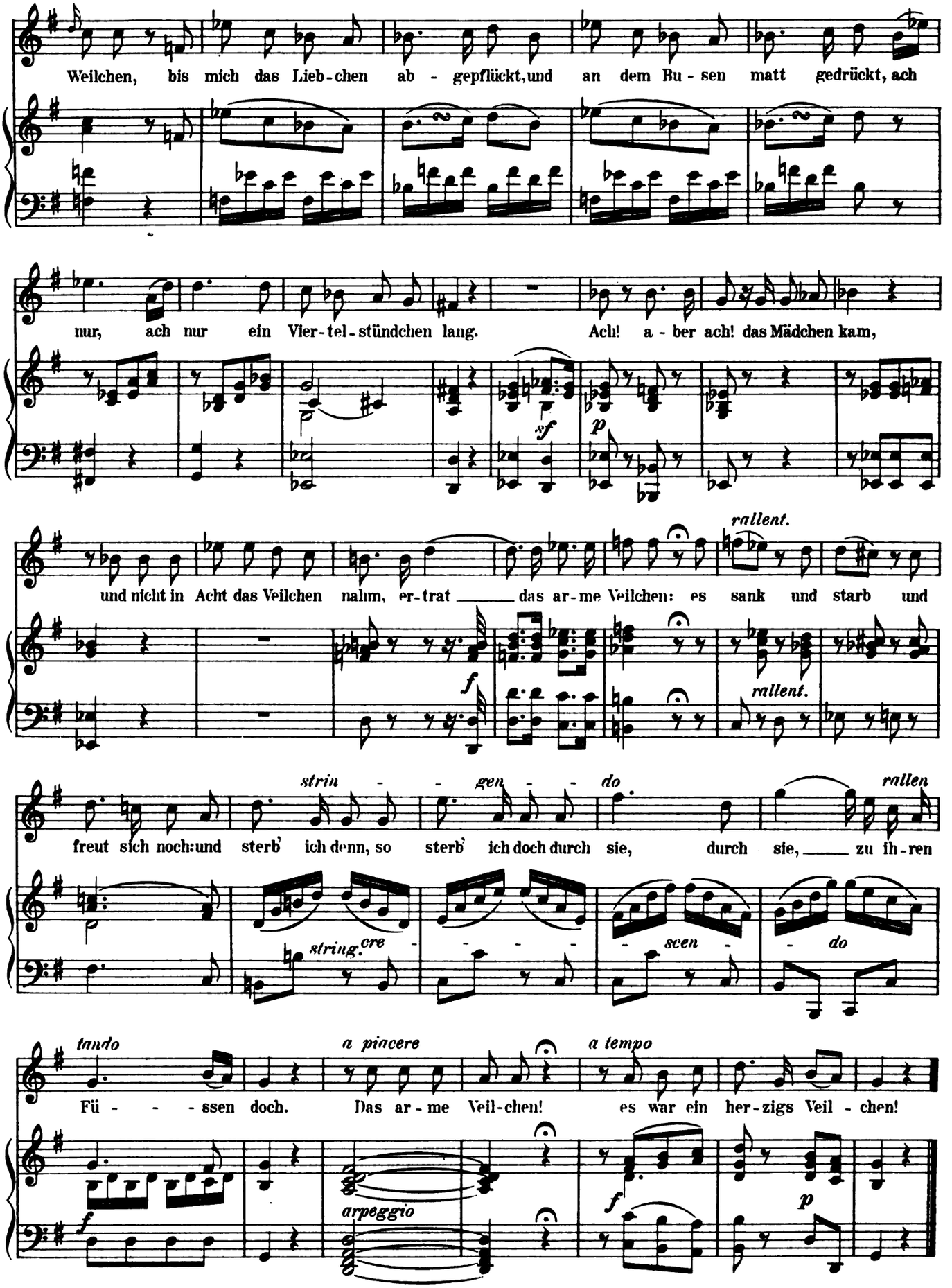
freut sich noch: und sterb' ich denn, so sterb' ich doch durch sie, durch sie, ___ zu ih-ren

string. *cre - scen - do*

tando *a piacere* *a tempo*

Fü - - ssen doch. Das ar-me Veil-chen! es war ein her-zigs Veil - chen!

f *arpeggio* *f* *p*

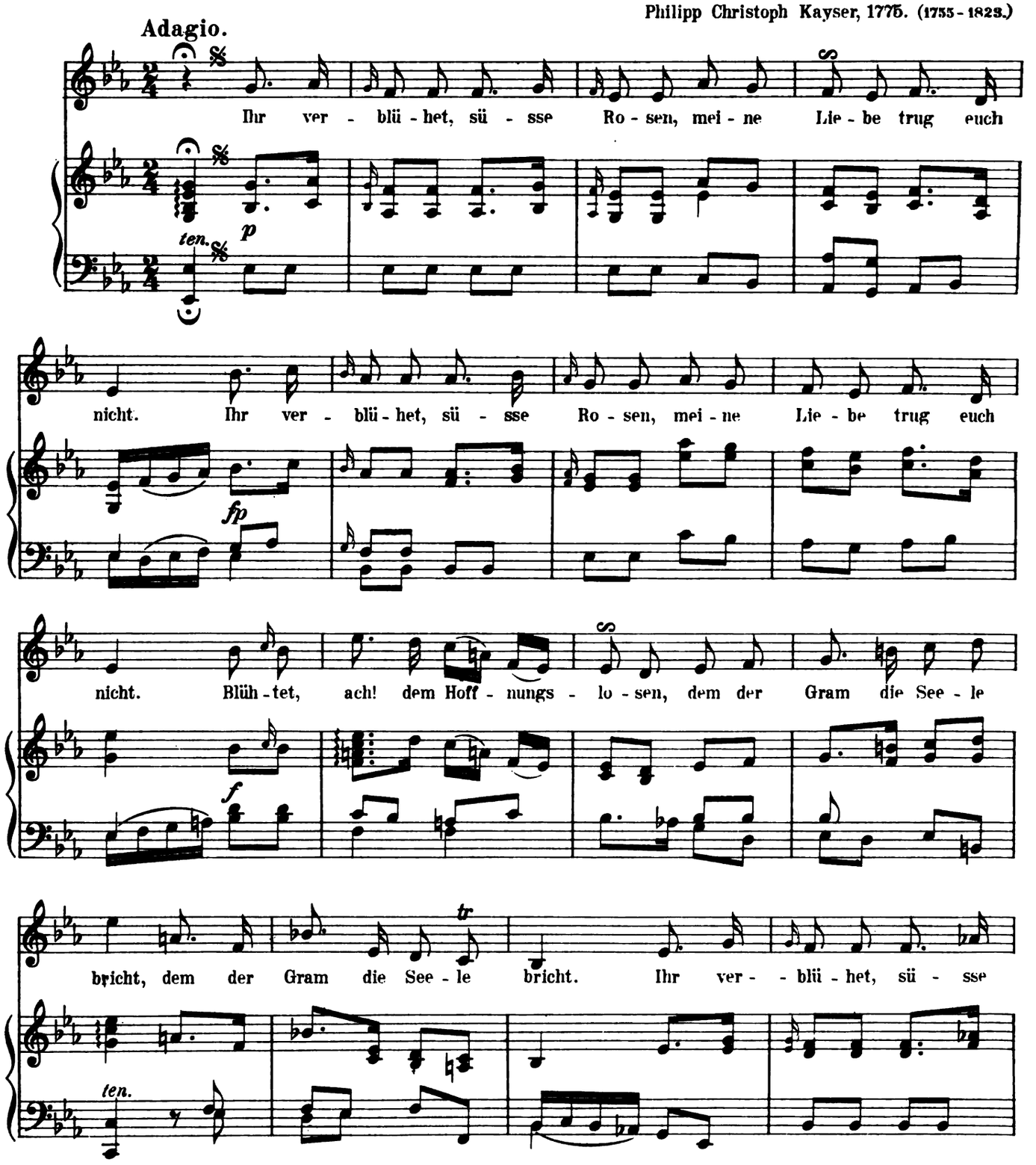


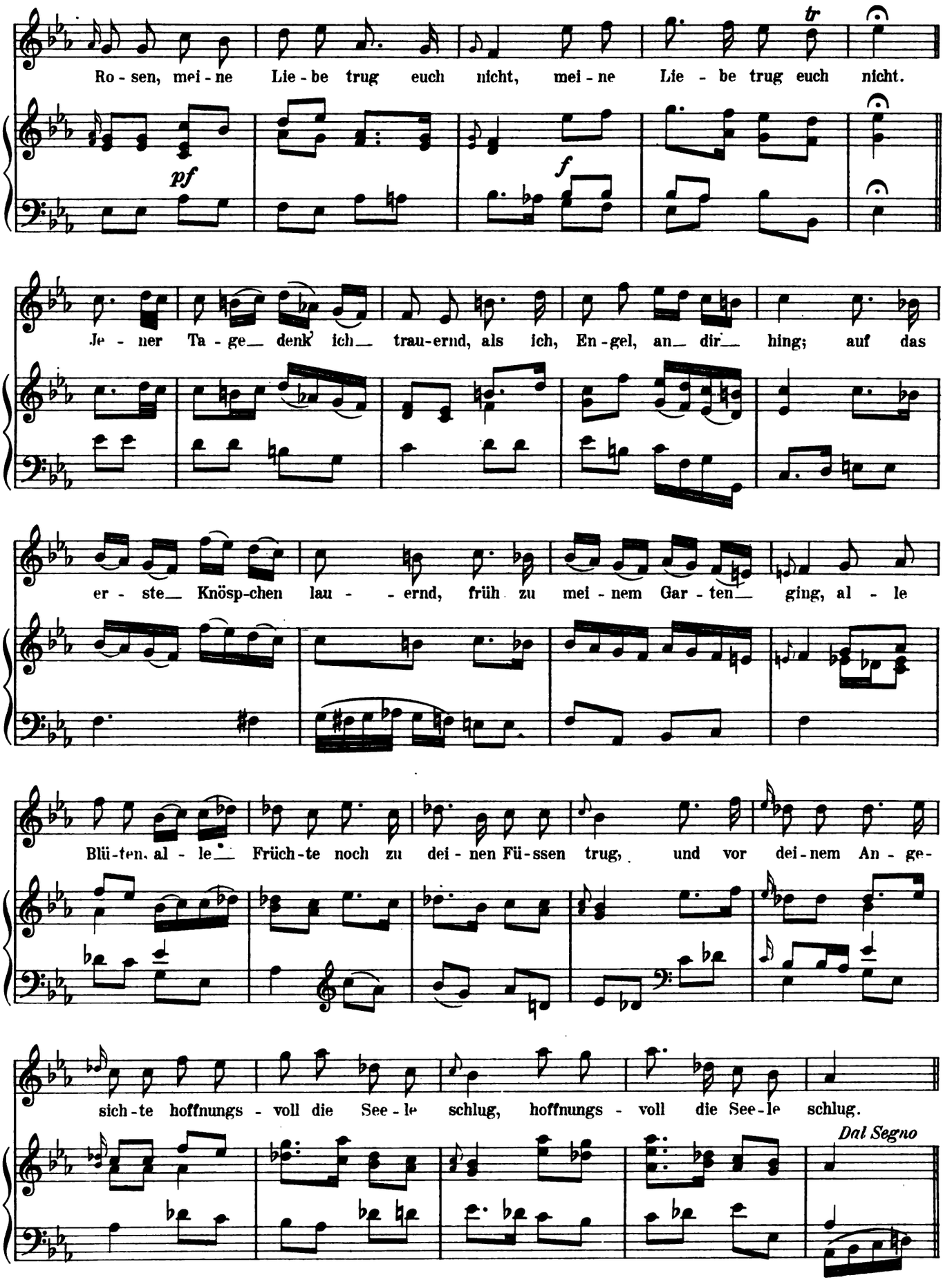
17. Arie aus Erwin und Elmire.

Nach dem Hauptthema einer französischen Melodie ausgeführt.

Gedichtet 1773.

Philipp Christoph Kayser, 1775. (1755-1823.)




Ro - sen, mei - ne Lie - be trug euch nicht, mei - ne Lie - be trug euch nicht.
pf
f
tr
Je - ner Ta - ge denk' ich trau-ernd, als ich, En - gel, an dir hing; auf das
er - ste Knösp-chen lau - ernd, früh zu mei - nem Gar - ten ging, al - le
Blü-ten, al - le Früch-te noch zu dei - nen Fü-ssen trug, und vor dei-nem An - ge-
sich-te hoffnungs - voll die See - le schlug, hoffnungs - voll die See-le schlug.
Dal Segno

18. Der König von Thule.

Gedichtet 1774.

Siegmund Freiherr von Seckendorff, 1782. (1744-85.)

Sostenuto. *Abendtheuerlich.*

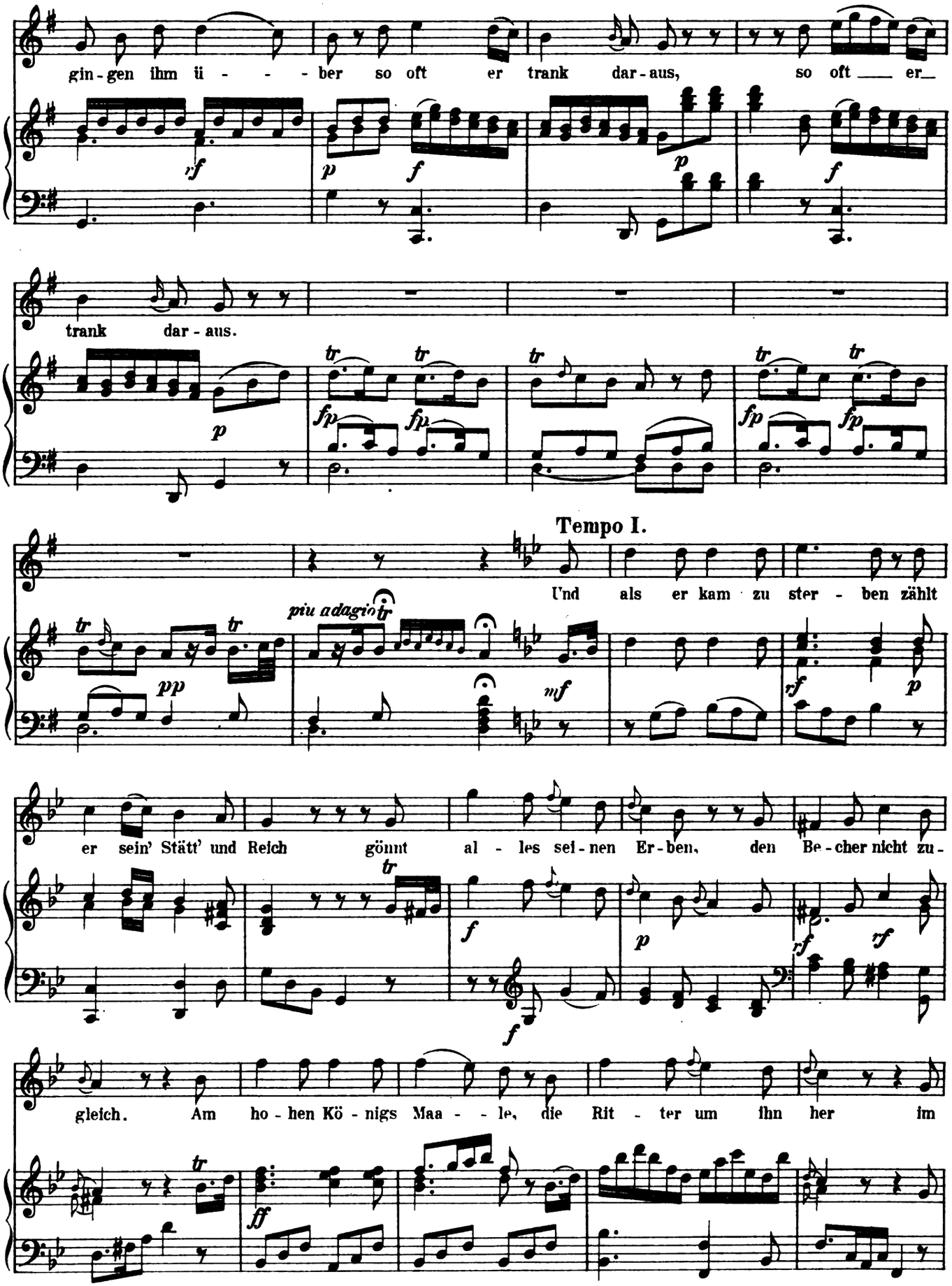
Es war ein Kö - nig in Thu - - le, ein

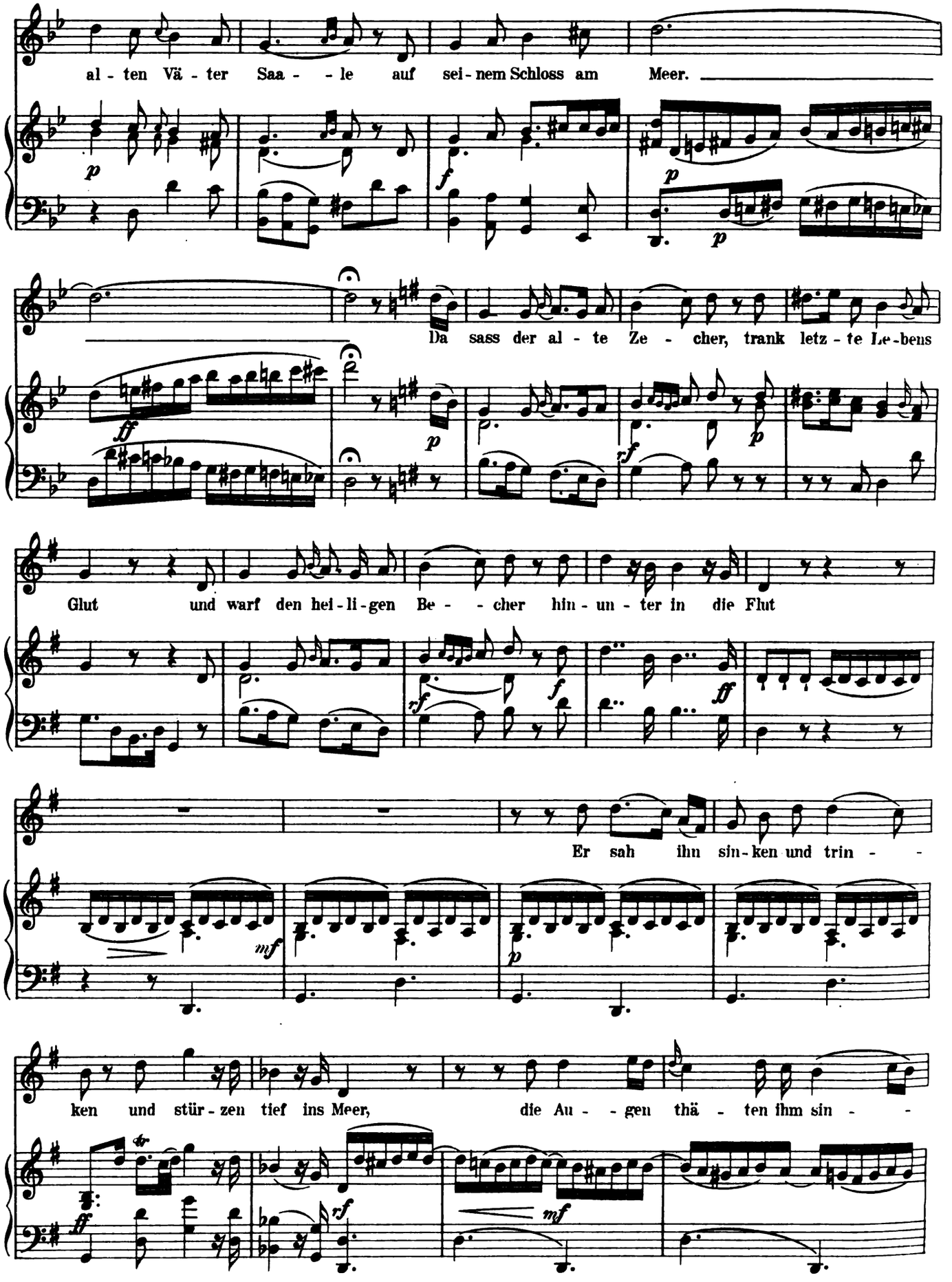
gold - nen Be - cher er hätt em - pfan - gen von sei - ner Buh - - le auf

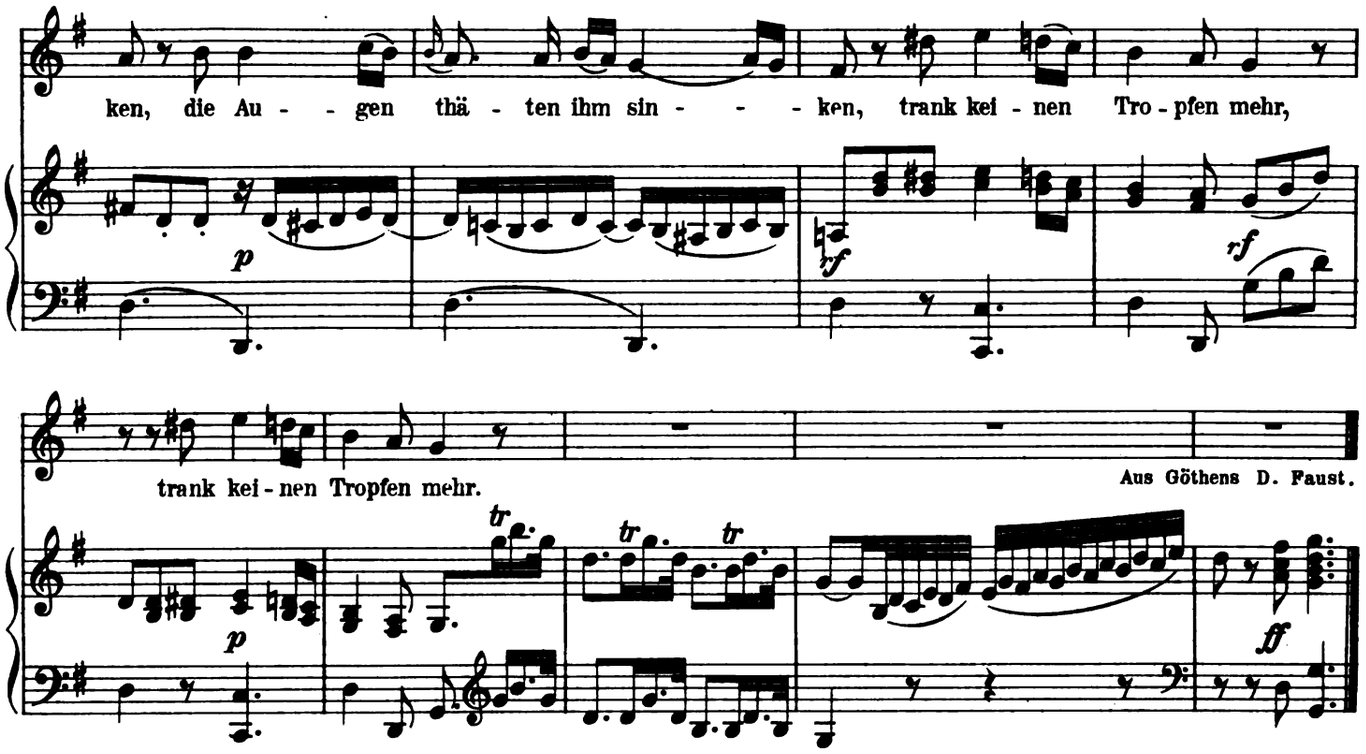
ih - rem To - des - Bett, auf ih - rem To - des - Bett. Den Be - cher hätt er

lie - ber, trank draus bei je - dem Schmauss, — trank draus bei je - dem

Schmauss. Die Au - - gen gin - gen ihm ü - - - ber, die Au - gen

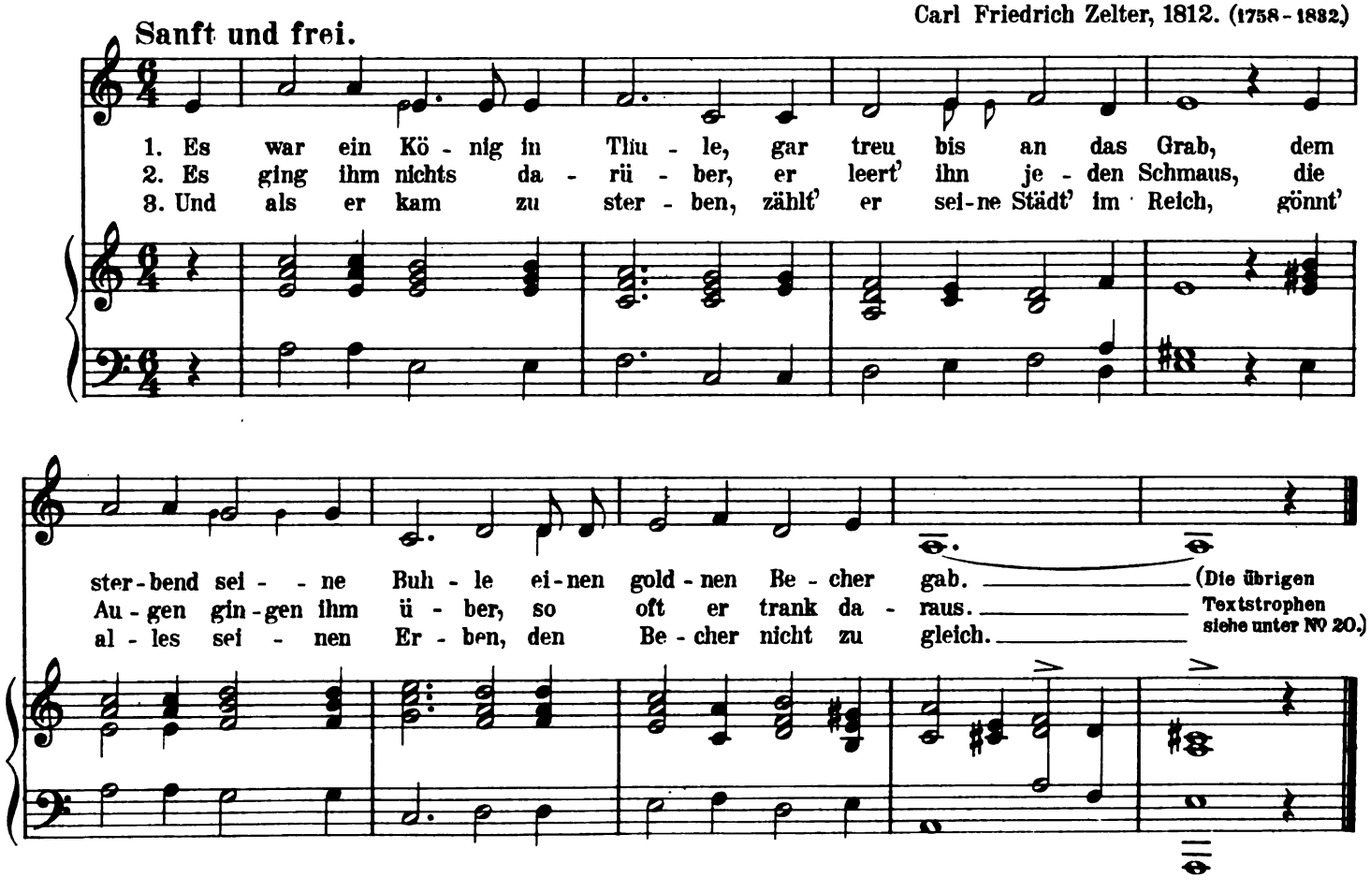

gin-gen ihm ü - - - ber so oft er trank dar-aus, so oft ___ er_
trank dar-aus.
Tempo I.
Und als er kam zu ster - ben zählt
piu adagio
er sein' Stätt' und Reich gönnt al - les sei-nen Er-ben, den Be-cher nicht zu-
gleich. Am ho-hen Kö-nigs Maa - - le, die Rit - ter um ihn her im


al - ten Vä - ter Saa - - le auf sei - nem Schloss am Meer.
Da sass der al - te Ze - cher, trank letz - te Le - bens
Glut und warf den hei - li - gen Be - - cher hin - un - ter in die Flut
Er sah ihn sin - ken und trin - -
ken und stür - zen tief ins Meer, die Au - - gen thä - ten ihm sin - -



19. Der König von Thule.

Carl Friedrich Zelter, 1812. (1758-1832.)



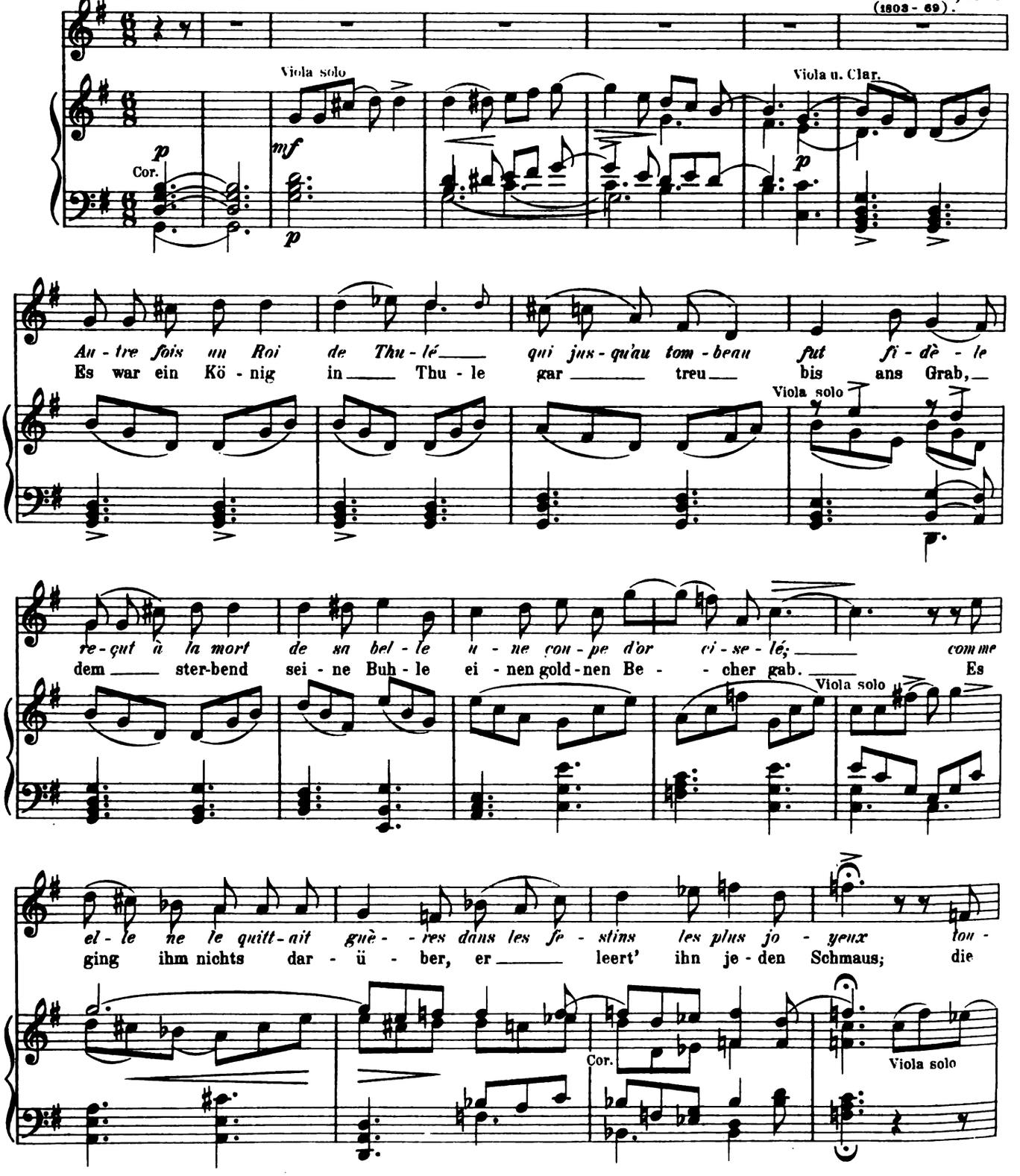
Motto:
(*Ophelia.*) He is dead and gone;
at his head a grass green turf,
at his heels a stone.
(*Hamlet, Shakespeare.*)

*)20. Le Roi de Thulé.

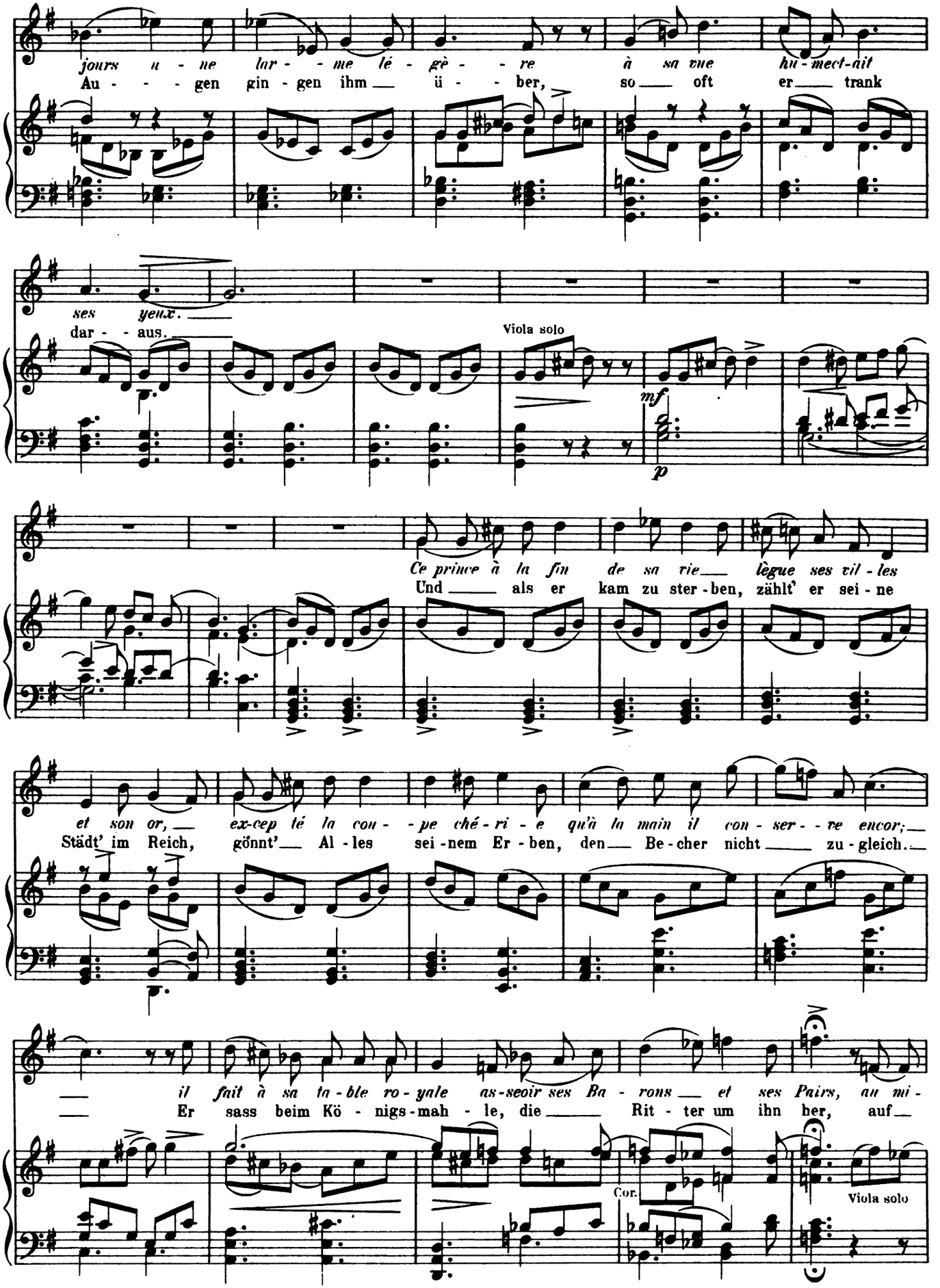
Chanson Gothique.

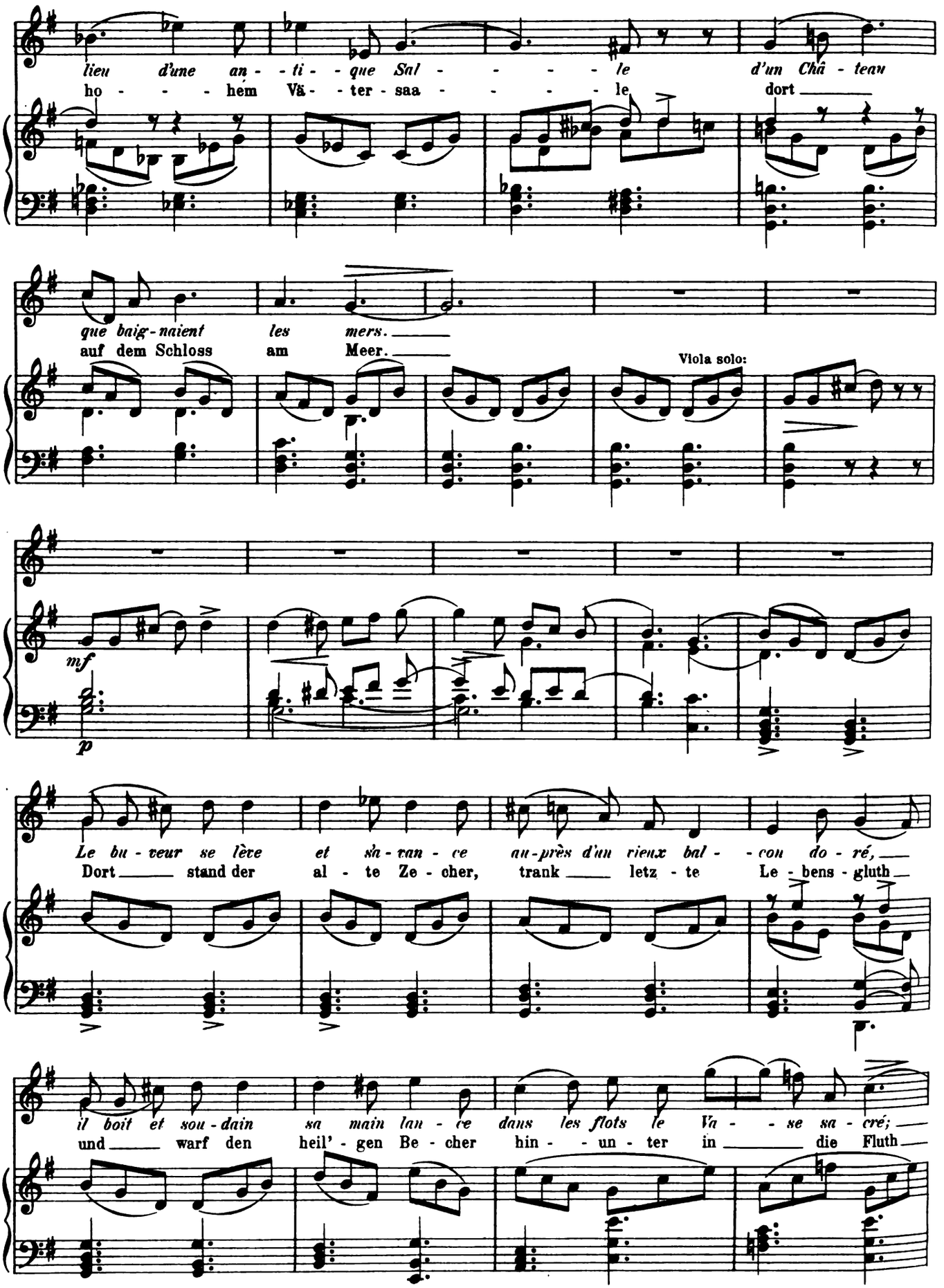
Andante con moto. ♪ = ♩.

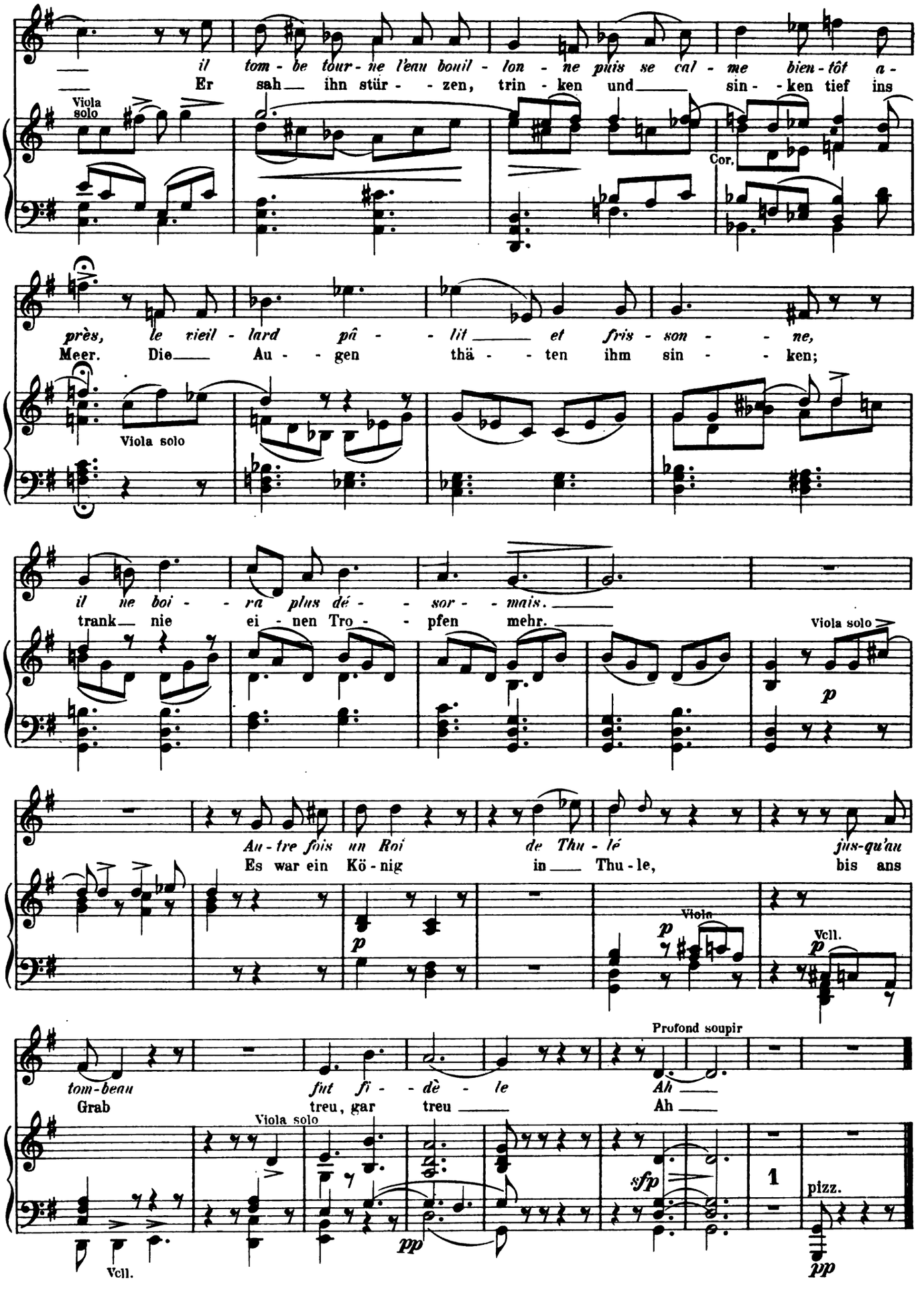
Hector Berlioz, 1829.
(1803 - 69).



*) Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Firma Vve Richault Mère in Paris, Eigenthümerin der „Damnation de Faust" von Berlioz.


jours une lar - me lé - gè - re à sa vue hu-mect-ait
Au - gen gin - gen ihm ü - ber, so oft er trank
ses yeux.
dar - aus.
Viola solo
mf
p
Ce prince à la fin de sa rie lègue ses vil - les
Und als er kam zu ster - ben, zählt' er sei - ne
et son or, ex-cep té la cou - pe ché - ri - e qu'à la main il con - ser - ve encor;
Städt' im Reich, gönnt' Al - les sei - nem Er - ben, den Be - cher nicht zu - gleich.
il fait à sa ta - ble ro - yale as-seoir ses Ba - rons et ses Pairs, au mi -
Er sass beim Kö - nigs - mah - le, die Rit - ter um ihn her, auf
Cor.
Viola solo


lieu d'une an - ti - que Sal - le d'un Châ - teau
ho - hem Vä - ter - saa - le dort
que baig-naient les mers.
auf dem Schloss am Meer.
Viola solo:
mf
p
Le bu - veur se lève et sa - van - ce au-près d'un vieux bal - con do - ré,
Dort stand der al - te Ze - cher, trank letz - te Le - bens - gluth
il boit et sou - dain sa main lan - ce dans les flots le Va - se sa - cré;
und warf den heil' - gen Be - cher hin - un - ter in die Fluth


il tom - be tour - ne l'eau boui - lon - ne puis se cal - me bien - tôt a -
Er sah ihn stür - zen, trin - ken und sin - ken tief ins
Viola solo
Cor.
près, le vieil - lard pâ - lit et fris - son - ne,
Meer. Die Au - gen thä - ten ihm sin - ken;
Viola solo
il ne boi - ra plus dé - sor - mais.
trank nie ei - nen Tro - pfen mehr.
Viola solo
p
Au - tre fois un Roi de Thu - lé jus-qu'au
Es war ein Kö - nig in Thu - le, bis ans
p
Viola
p
Vcll.
p
Profond soupir
tom-beau fut fi - dè - le Ah
Grab treu, gar treu Ah
Viola solo
sfp
1
pizz.
pp
Vcll.
pp

21. Geistes-Gruss.

Gedichtet 1774.

Etwas langsam und schauerlich leise. J. F. Reichardt, 1793 u. 1809. (1752–1814.)

1. Hoch auf dem al - ten Thur - me steht des Hel - den ed - ler
2. „Sieh die - se Sen - ne war so stark, dies Herz so fest und
3. Mein hal - bes Le - ben stürmt' ich fort, ver - - dehnt' die Hälft' in

Geist, — der, wie das Schiff vor - ü - ber geht, es wohl zu füh - ren heisst. —
wild, — die Kno-chen voll von Rit - ter-mark, der Be - cher an - ge - füllt. —
Ruh, — und du, du Men - schen-Schiff - lein dort, fahr im - mer, im - mer zu!" —

22. Wonne der Wehmuth.

Gedichtet um 1775.

Andante. Graf Moriz von Dietrichstein, vor 1811. (1775 – nach 1858.)

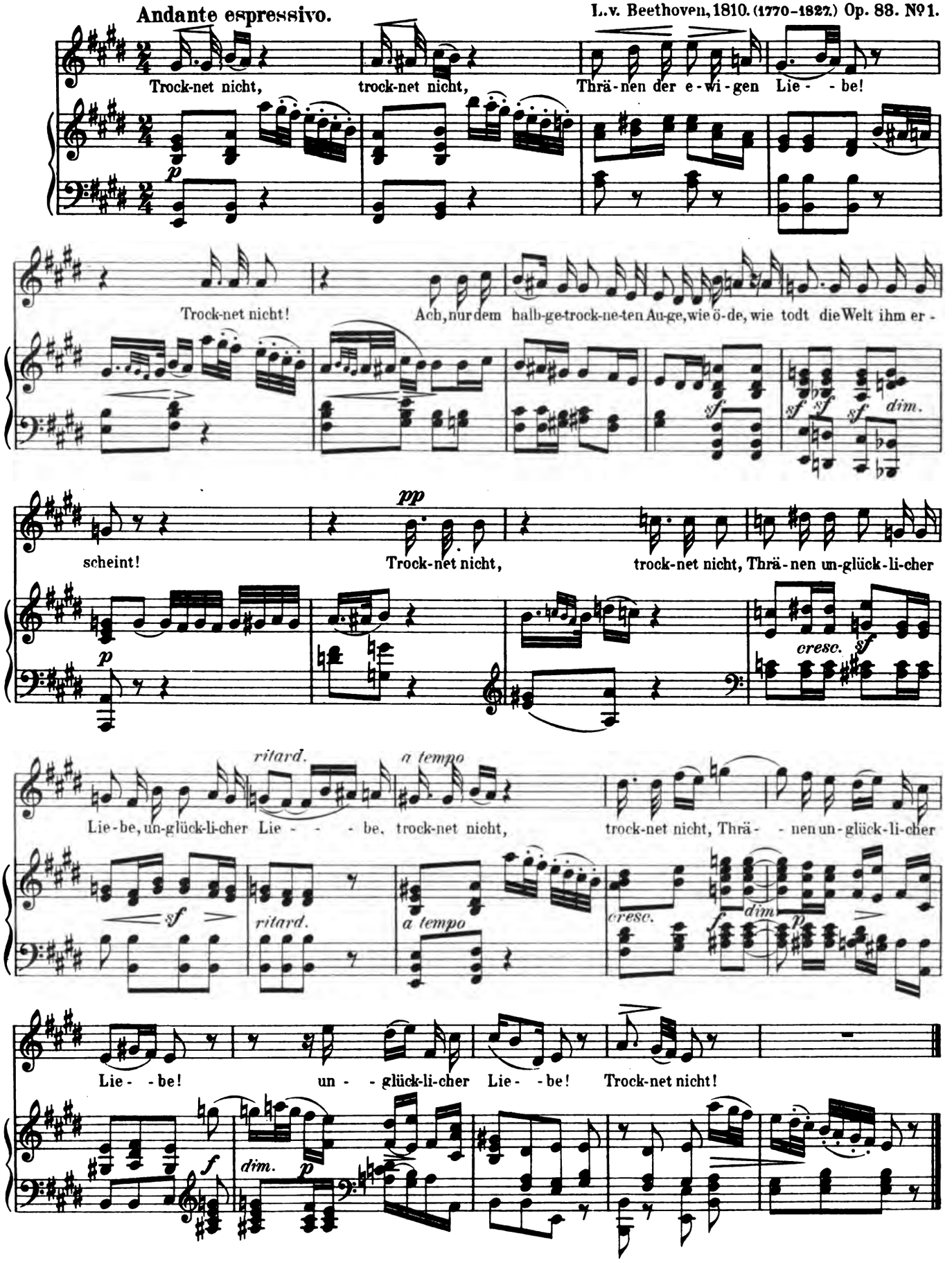
Trock-net nicht, trock-net nicht! Thrä-nen der e-wi-gen Lie- - be!

Ach! nur dem halb-ge-trock-ne-ten Au-ge, wie ö-de, wie todt die Welt ihm er-scheint!

Trock-net nicht, trock-net nicht, Thrä-nen un-glück-li-cher Lie- - be!

23. Wonne der Wehmuth.

Andante espressivo. L.v. Beethoven, 1810. (1770–1827.) Op. 88. №1.

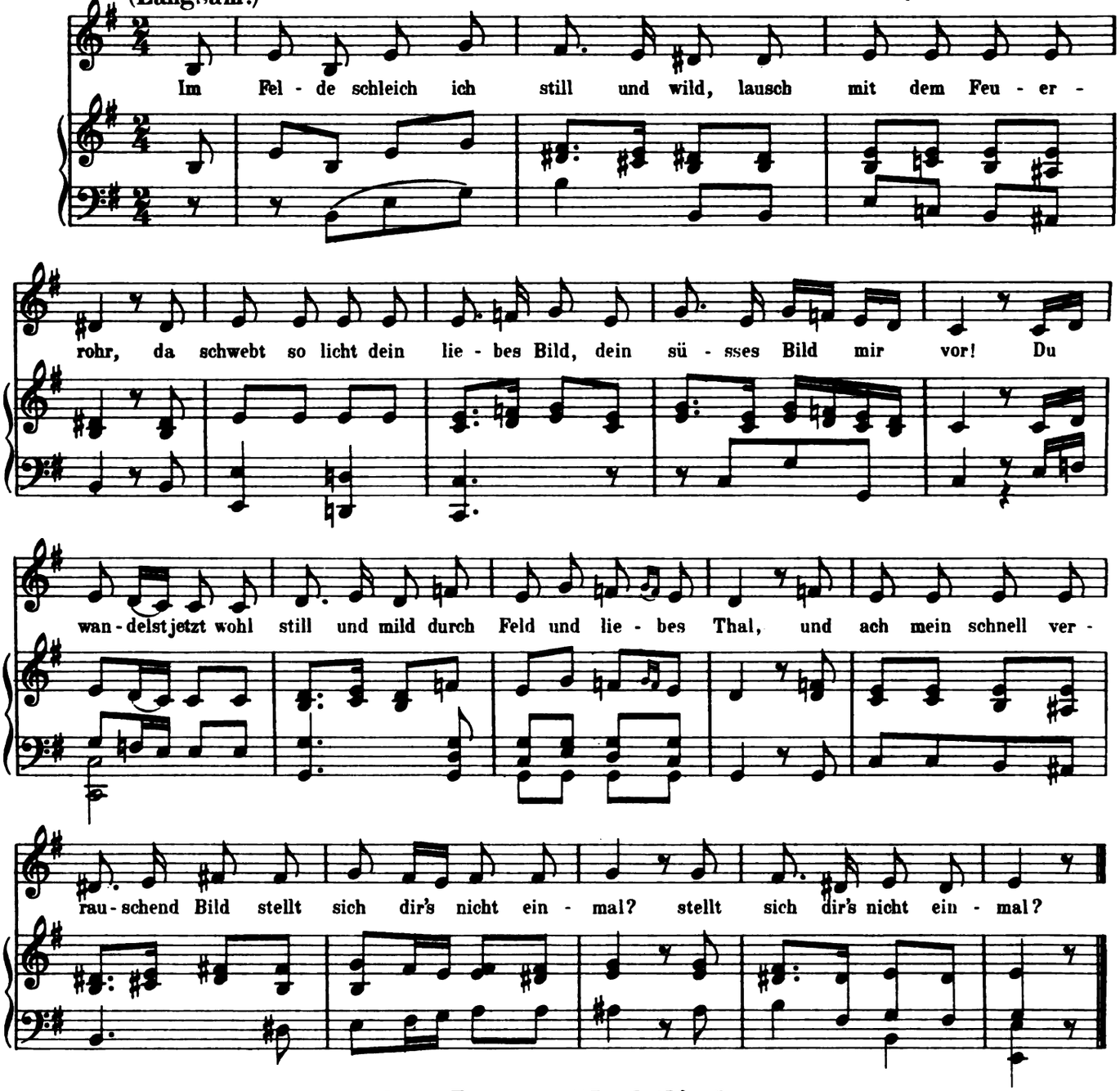


24. Jägers Nachtlied.

Gedichtet 1775.

(Langsam.)

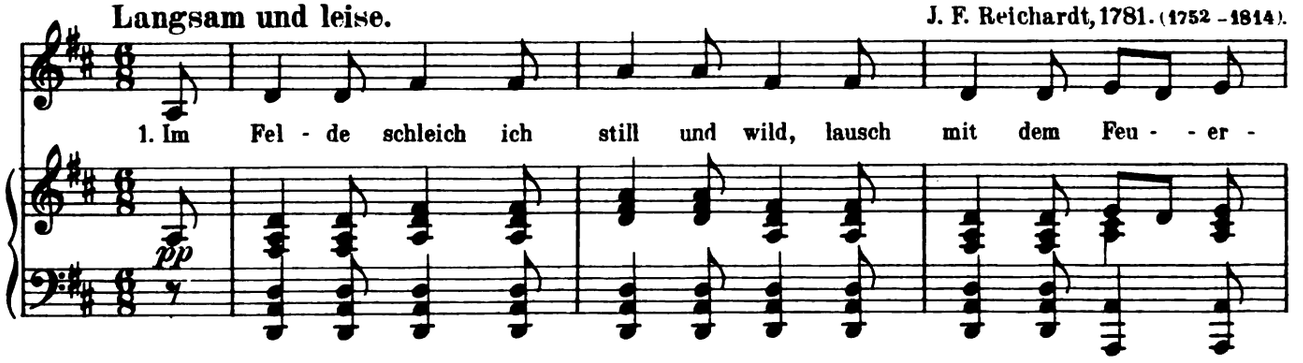
Phil. Christ. Kayser, 1777. (1755–1823.)

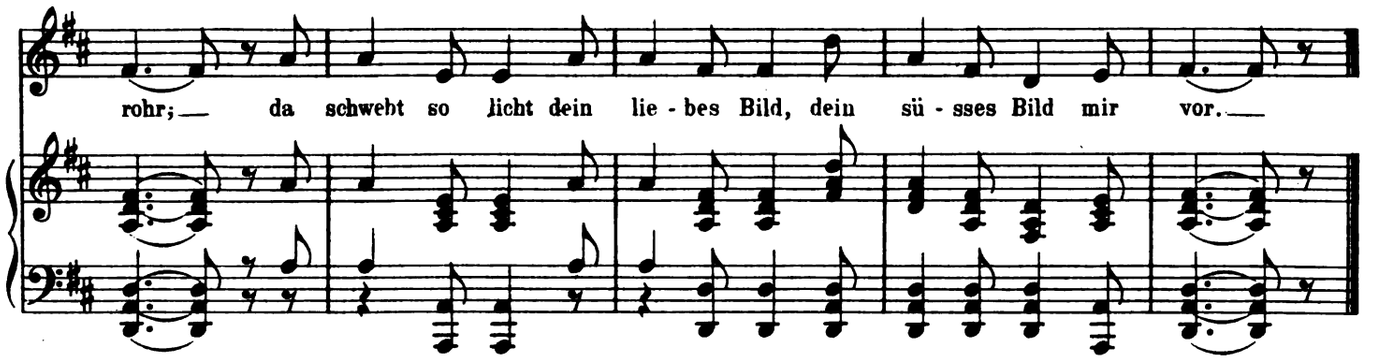


25. Jägers Nachtlied.

Langsam und leise.

J. F. Reichardt, 1781. (1752–1814).





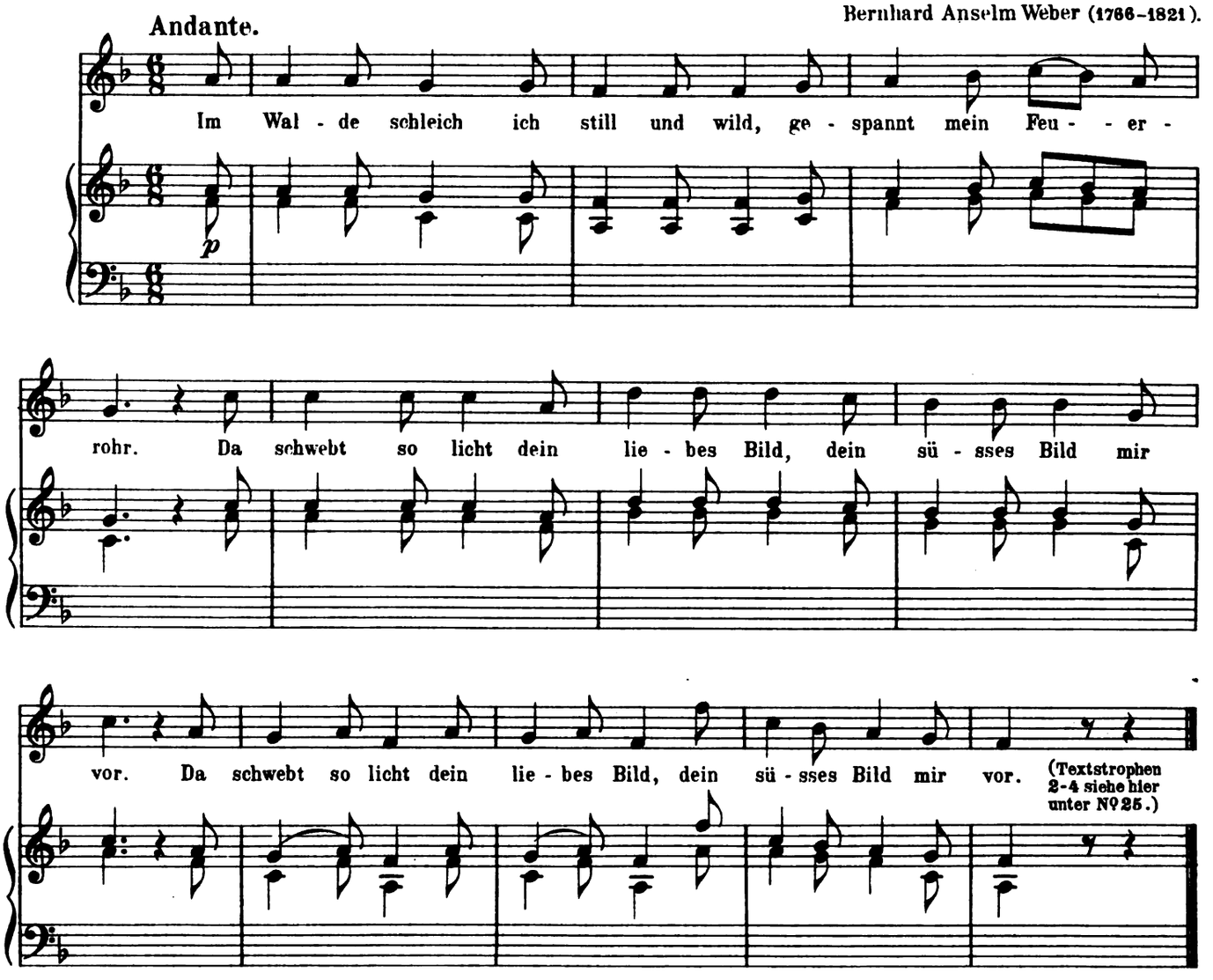
2.
Du wandelst jetzt wohl still und mild
Durch Feld und liebes Thal,
Und ach, mein schnell verrauschend Bild,
Stellt sich dir's nicht einmal?

3.
Des Menschen, der die Welt durchstreift
Voll Unmuth und Verdruss,
Nach Osten und nach Westen schweift,
Weil er dich lassen muss.

4.
Mir ist es, denk' ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn,
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weiss nicht, wie mir geschehn.

26. Jägers Abendlied.

Bernhard Anselm Weber (1766–1821).

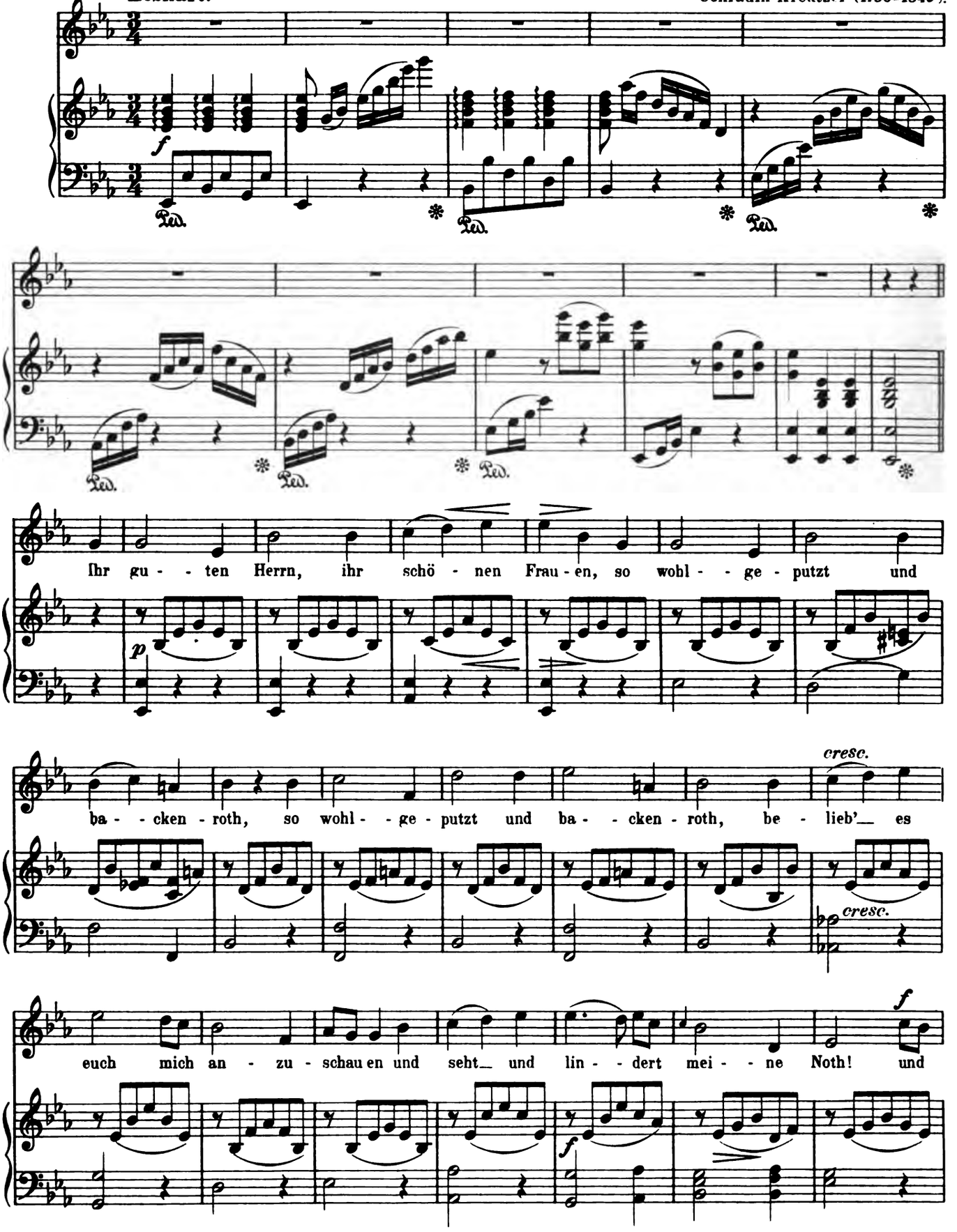


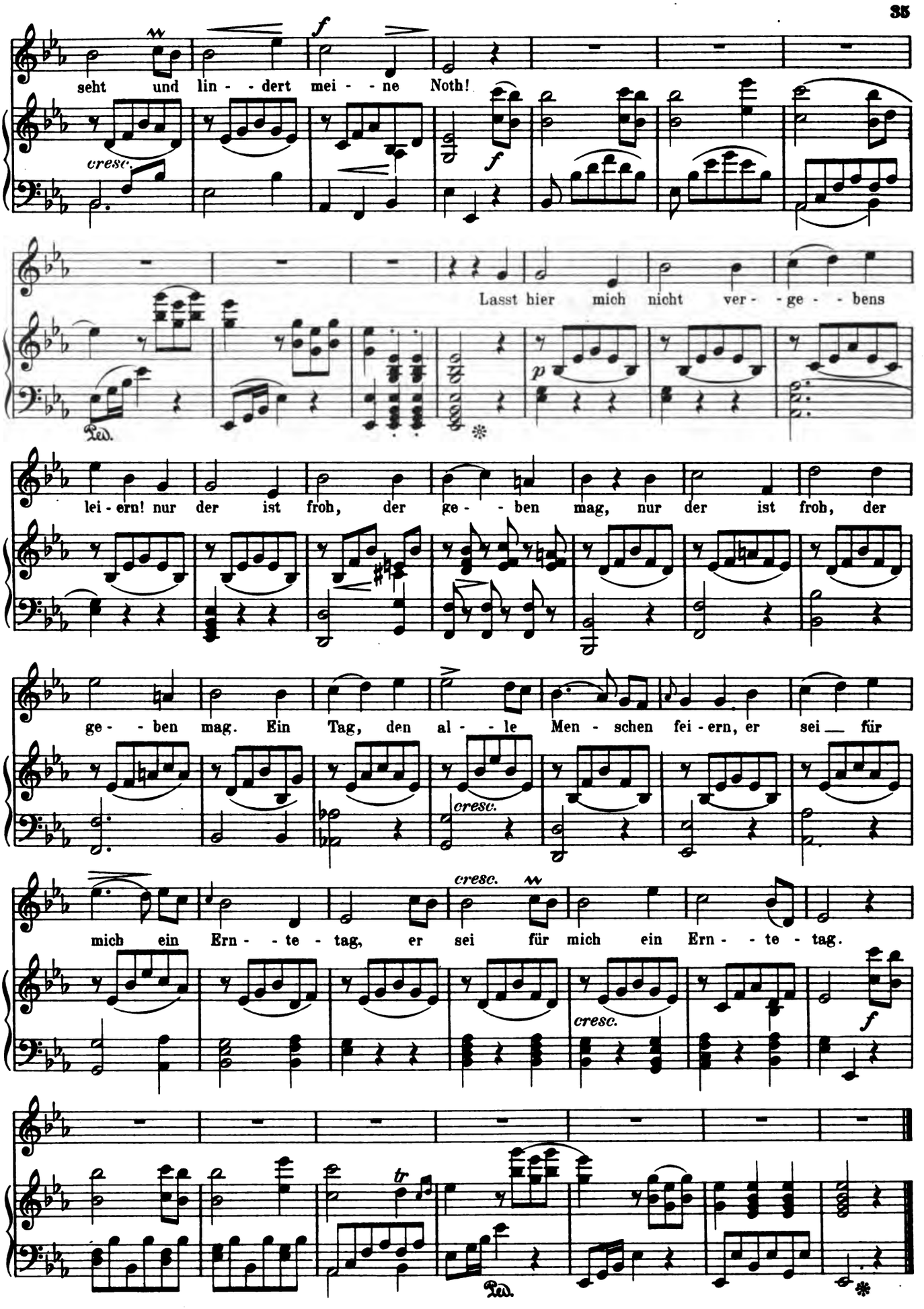
27. Ein Bettler vor dem Thor.

Aus Faust.

Gedichtet vor 1801.

Lebhaft. Conradin Kreutzer (1780-1849).




seht und lin - - dert mei - - ne Noth!
cresc.
f
Lasst hier mich nicht ver - - ge - - bens
Ped.
p
lei - ern! nur der ist froh, der ge - - ben mag, nur der ist froh, der
ge - - ben mag. Ein Tag, den al - - le Men - schen fei - ern, er sei für
cresc.
mich ein Ern - - te - tag, er sei für mich ein Ern - - te - tag.
cresc.
f
Ped.

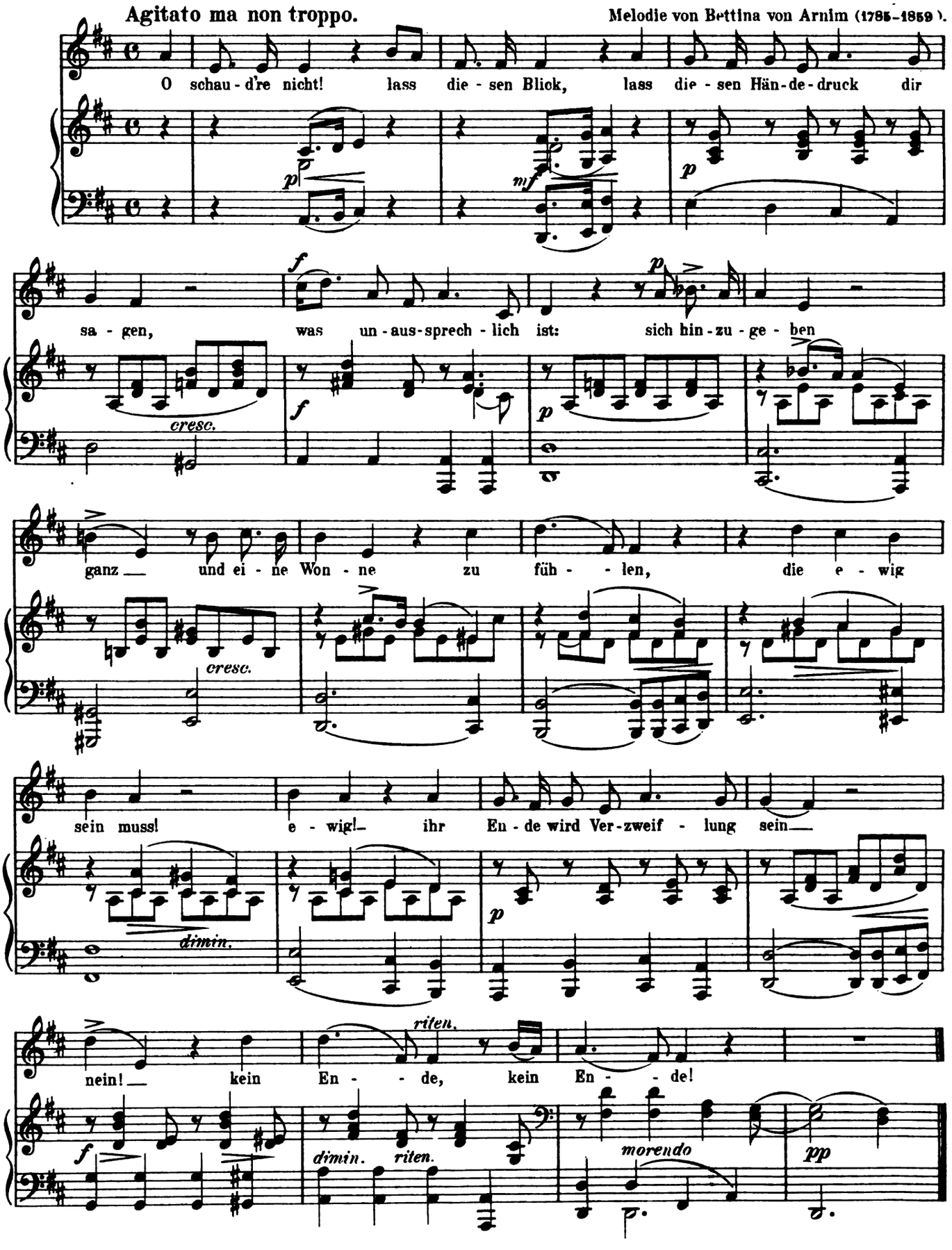
28. Aus Faust.

„O schaudre nicht."

Gedichtet 1775.

Agitato ma non troppo.

Melodie von Bettina von Arnim (1785–1859).



29. Es war einmal ein König.

Gesang des Leviathan.

Andante.
Leviathan.

Ignaz Walter, 1797. (1759–1880.)

1. Es war ein-mal ein Kö - nig, der hat ei-nen Skor-pi - - on, den liebt' er gar nicht we-nig, fast wie sei-nen ei - ge-nen Sohn. Da rief er sei - nen Schnei - der, der Schnei-der kam her - an, und maass dem Jun-ker Klei - der und ein paar Hös - chen an, und ein paar Hös - chen, ein paar Hös - - chen an.

Sam - - met und in Sei - de war er bald an - ge - than hatt Bän - der auf dem Klei-de, hatt auch ein Kreuz da - ran, und war zu-gleich Mi - ni - - ster und hatt' ei-nen gro - ssen Stern, da wur - den sein' Ge - - schwi-ster bei Hof auch gro - sse Herrn, bei Hof auch gro - sse Herrn.

Herrn und Frau'n am Ho - fe, die wa - ren sehr ge - plagt, die Kön' - gin und die Zo - fe ge - sto - chen und zer - nagt; und durf - ten doch nicht zwi - cken und auch sich ju - cken nicht; wir drii - cken und er - sti - cken doch gleich wenn ei - ner sticht, doch gleich wenn ei - ner, 7 wenn ei - - ner sticht.

Horn u. Bratsche

Fag.

Clar.

Horn u. Fl.

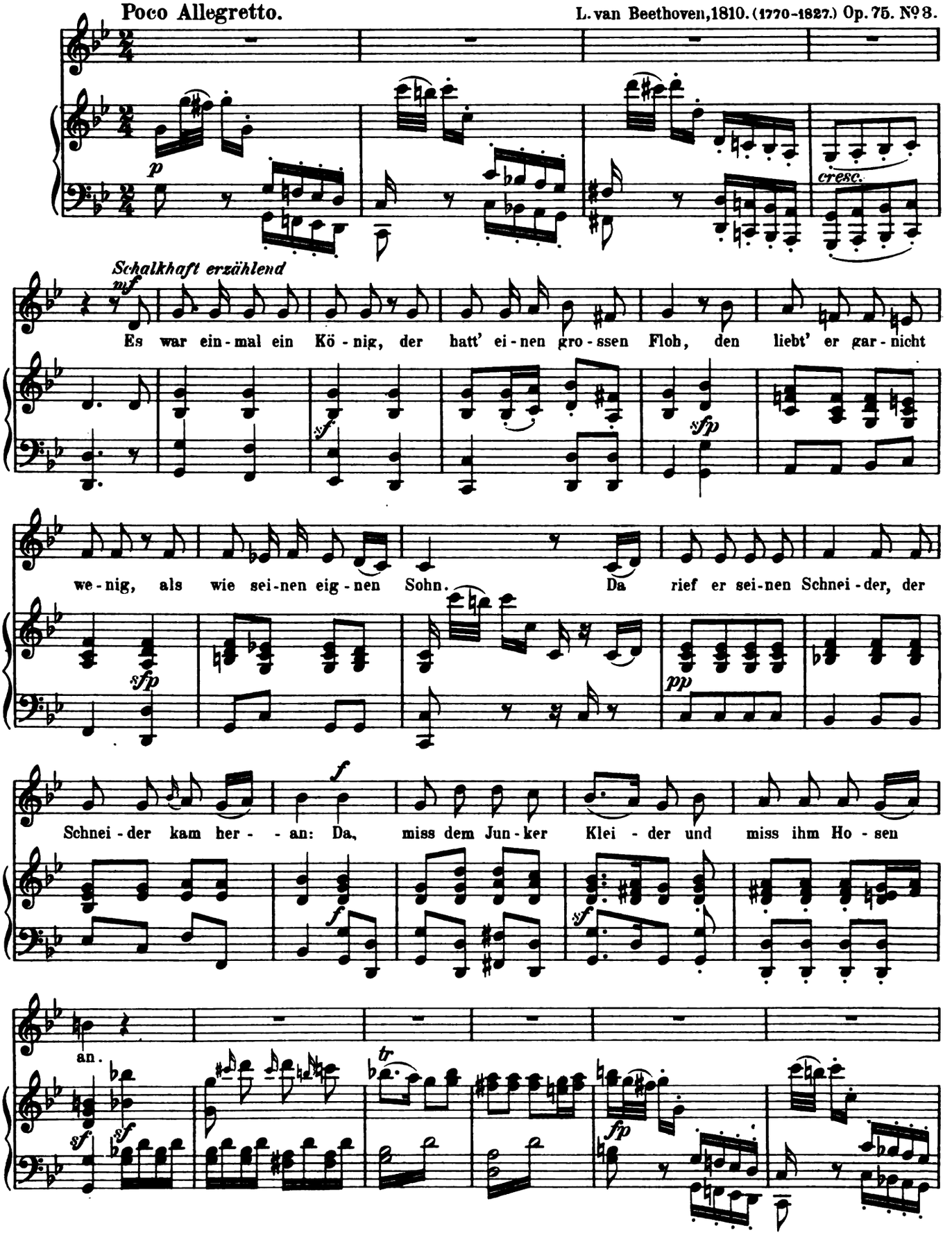
1. 2. 3.

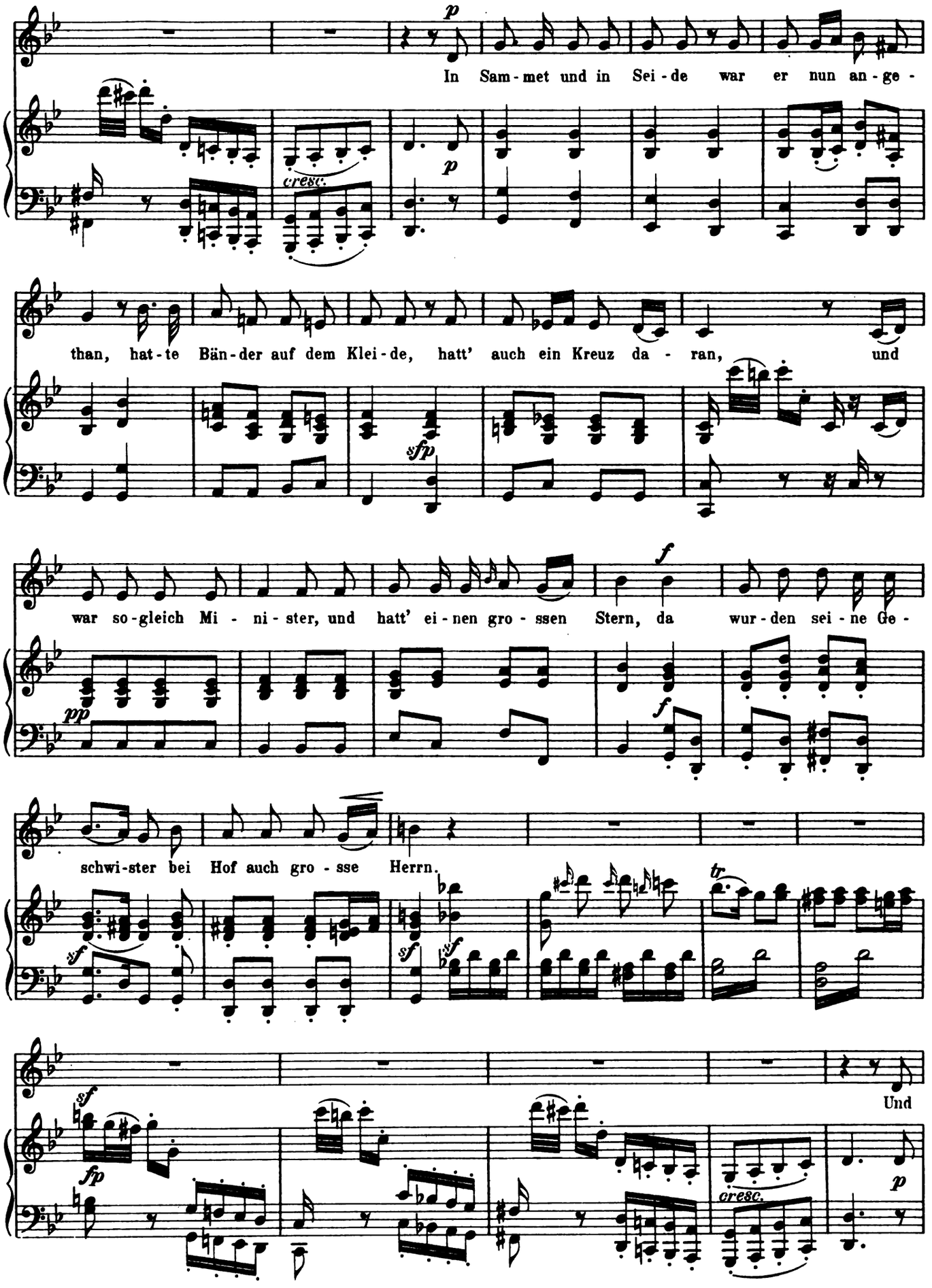
2. In
3. Und

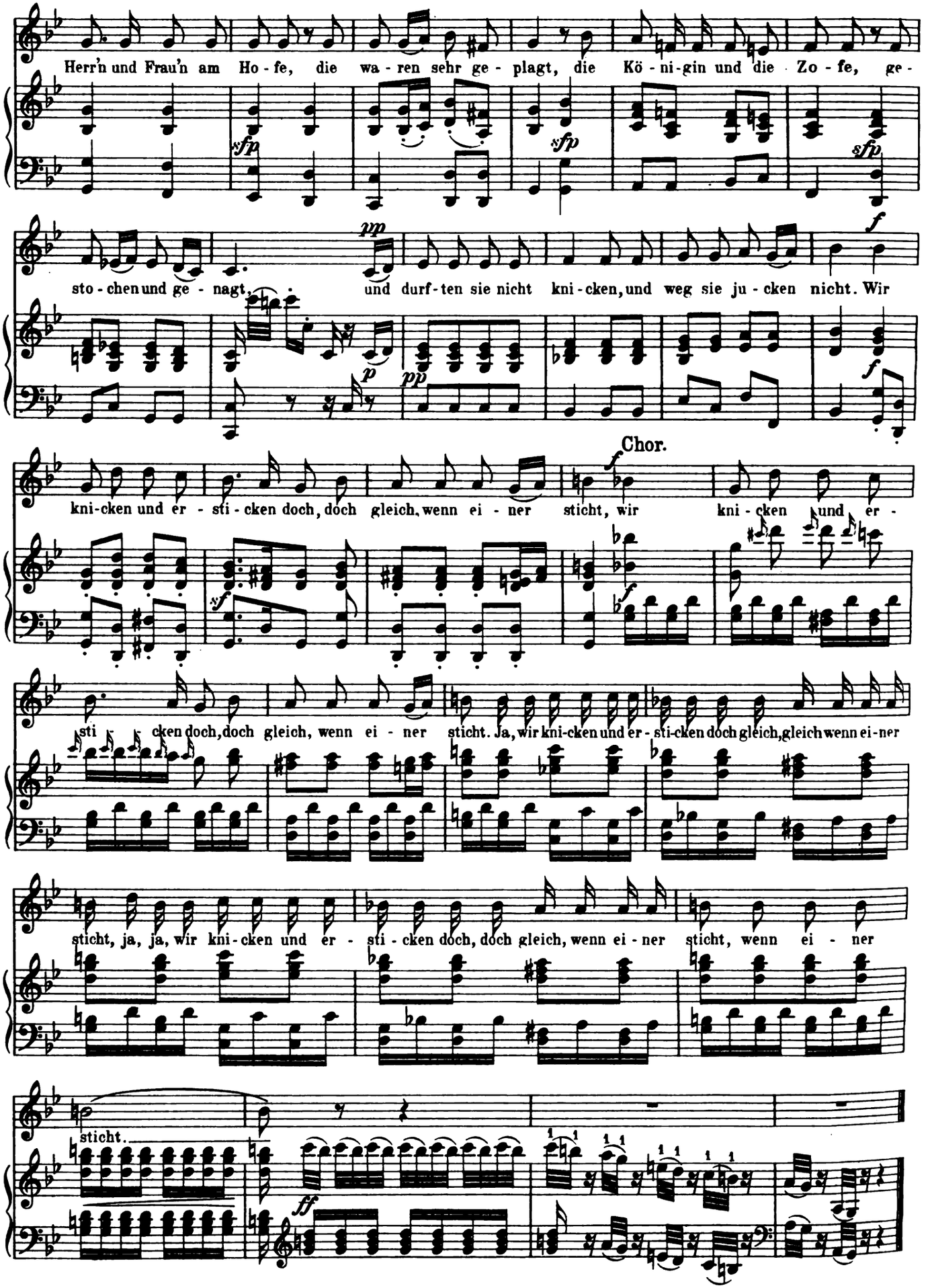
30. Aus Faust.

„Es war einmal ein König."
Gedichtet wahrscheinlich 1775.

Poco Allegretto. L. van Beethoven, 1810. (1770–1827.) Op. 75. № 3.




In Sam-met und in Sei-de war er nun an-ge-
than, hat-te Bän-der auf dem Klei-de, hatt' auch ein Kreuz da-ran, und
war so-gleich Mi-ni-ster, und hatt' ei-nen gro-ssen Stern, da wur-den sei-ne Ge-
schwi-ster bei Hof auch gro-sse Herrn.
Und


Herr'n und Frau'n am Ho - fe, die wa - ren sehr ge - plagt, die Kö - ni-gin und die Zo - fe, ge -
sto - chen und ge - nagt, und durf-ten sie nicht kni - cken, und weg sie ju - cken nicht. Wir
Chor.
kni-cken und er - sti - cken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht, wir kni - cken und er -
sti cken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht. Ja, wir kni-cken und er - sti-cken doch gleich, gleich wenn ei-ner
sticht, ja, ja, wir kni - cken und er - sti - cken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht, wenn ei - ner
sticht.

Motto:
Miching mallecho:
it means mischief.
(*Hamlet, Shakespeare.*)

*)31. Histoire d'une Puce.

Chanson de Mephistopheles.

Allegro. M. M. 72 = 𝅗𝅥

Hector Berlioz, 1829. (1803–1869).

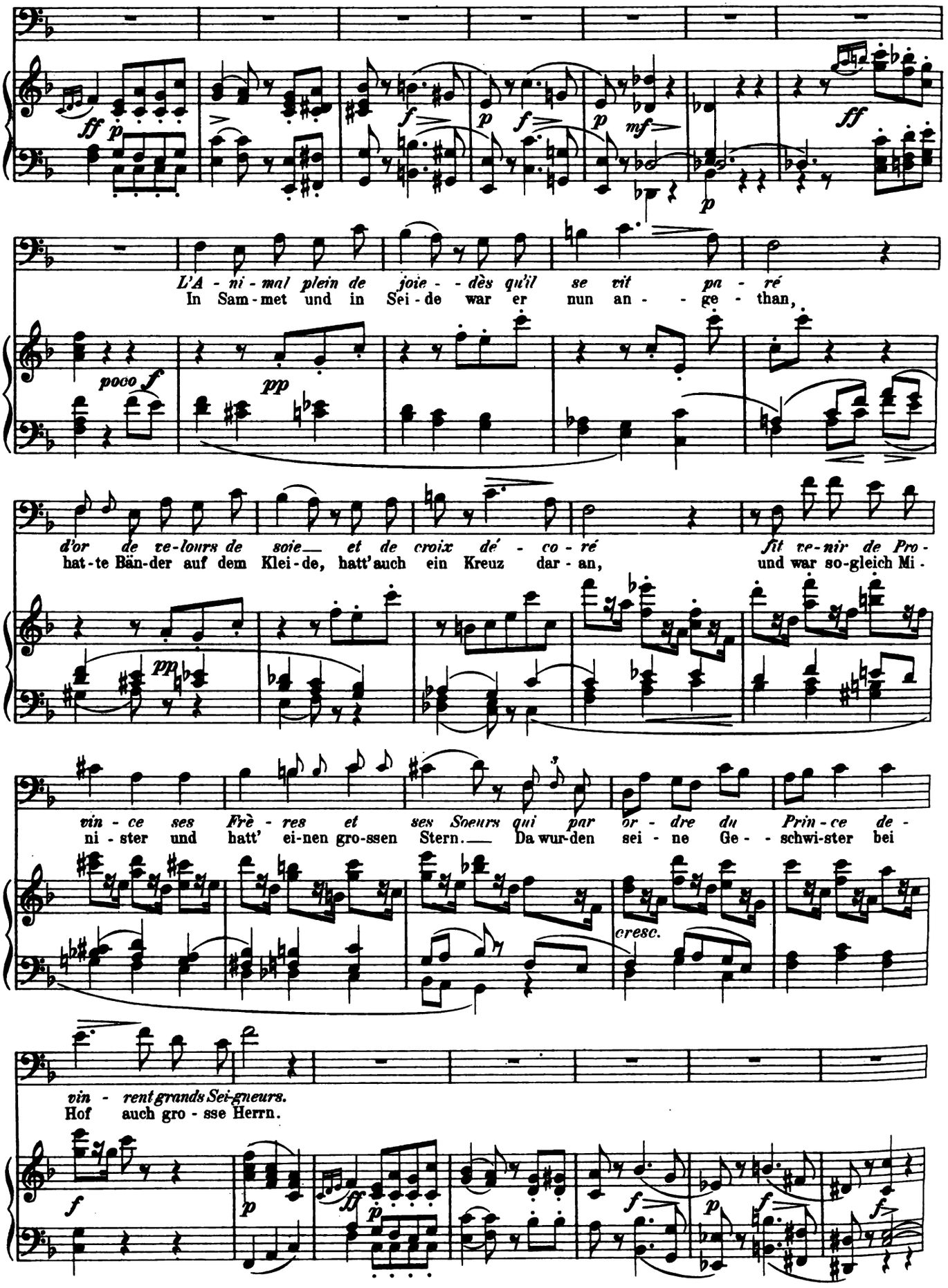
U - ne Pu - ce gen - til - le chez un Prin - ce lo -
Es war ein - mal ein Kö - nig, der hatt' ei - nen gro - ssen

geait, com - me sa pro - pre fil - le le brave hom - me l'ai - mait,
Floh, den liebt er gar nicht we - nig, als wie sei - nen ei - gnen Sohn.

et, l'hi - stoi - re l'as - su - re, à son Tail - leur un jour lui fit
Da rief er sei - nen Schnei - der, der Schnei - der kam her - an Da

pren - dre me - su - re pour un. ha - bit de cour.
miss dem Jun - ker Klei - der und miss ihm Ho - sen an!

*) Der Abdruck des Liedes erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Firma Vve Richault Mère in Paris, Eigenthümerin der „Damnation de Faust“ von Berlioz.


ff p
f p f p mf
p
ff
L'A - ni - mal plein de joie - - dès qu'il se vit pa - ré
In Sam - met und in Sei - de war er nun an - - ge - than,
poco f
pp
d'or de ve-lours de soie__ et de croix dé - co - ré
hat - te Bän-der auf dem Klei - de, hatt'auch ein Kreuz dar - an,
fit ve-nir de Pro -
und war so-gleich Mi -
pp
vin - ce ses Frè - res et ses Soeurs qui par or - dre du Prin - ce de -
ni - ster und hatt' ei-nen gro-ssen Stern.__ Da wur-den sei - ne Ge - - schwi-ster bei
cresc.
vin - rent grands Sei-gneurs.
Hof auch gro - sse Herrn.
f
p
ff p
f p f f

Mais ce qui fut bien pire c'est que les gens de
Und Herrn und Fraun am Ho - fe, die wa - ren sehr ge -

cour sans en o - ser rien di re se grat - taient tout le jour cru el - le po - li -
plagt, die Kö-ni-gin und die Zo-fe ge - sto-chen und ge-nagt, und durf-ten sie nicht

ti - que, ah plai-gnons leur des - tin et des qu'une nous pi - que é - cra - sons la sou -
kni-cken und weg sie ju-cken nicht. Wir kni-cken und er - sti-cken doch gleich, wenn ei-ner

creso

Coro.

bra-vo bra - vo bra - vo ah ah ah

ah ah bra - vo bra - vo bra - vo

ah bra - vo bra-vo bra - vo bra-vo

bra-vo bra - vo bra - vo

dain
sticht.

ah ah ah ah ah bra-vo bra - vo bra-vo

bra-vo bra - vo

é - cra-sons la, é-cra sons la, oui, é - cra - sons la sou-dain.
er - sti - cken gleich, er-sti-cken gleich, ja! doch gleich, wenn ei-ner sticht.

(Mefisto.)

é-cra sons la é - cra-sons la é-cra-sons la
er-sti-cken gleich, er - sti - cken gleich, er-sti-cken gleich,

32. Es war eine Ratt' im Kellernest.

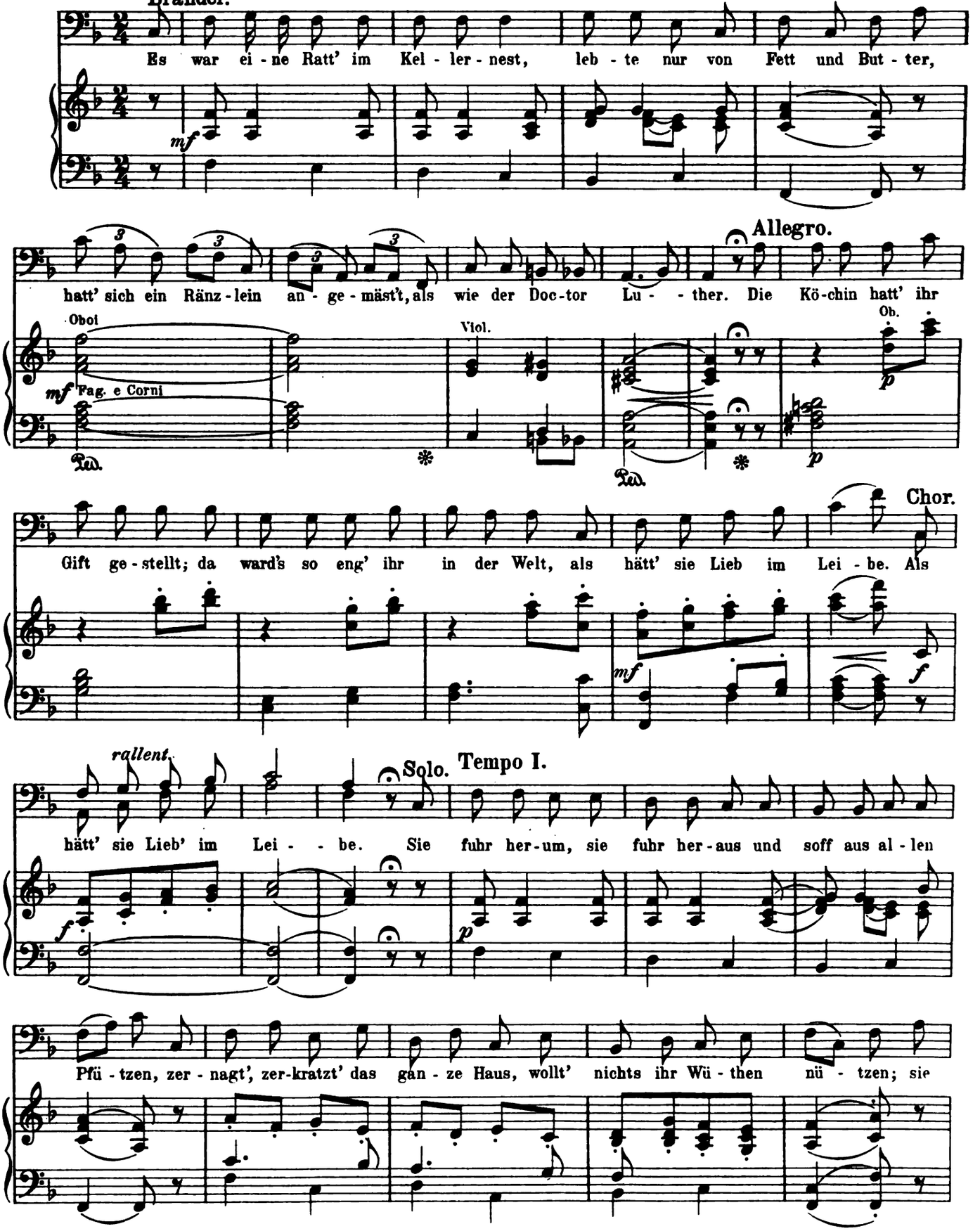
Aus Faust.

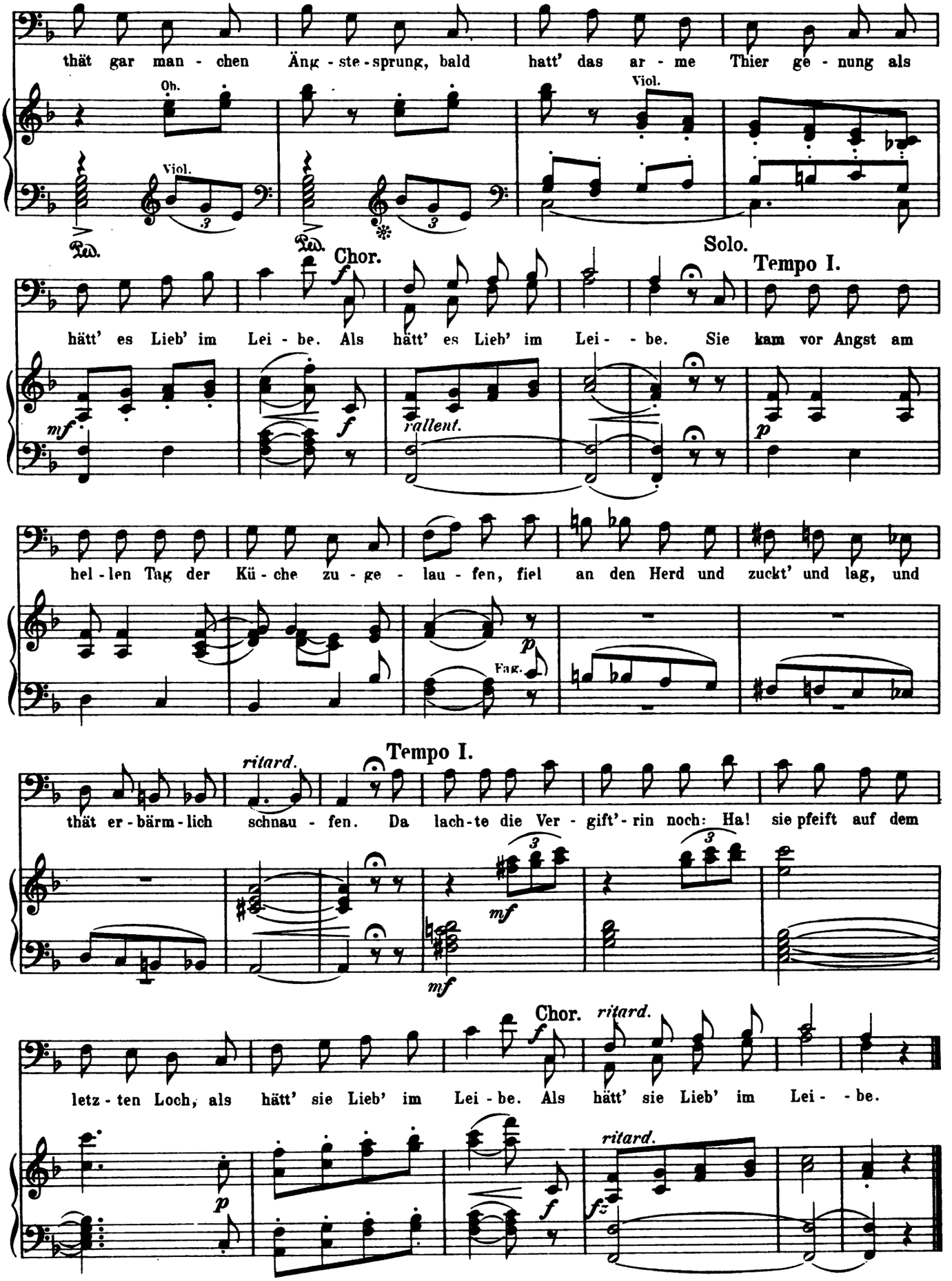
Gedichtet 1775.

Andante moderato.

Brander.

Fürst Anton Radziwill, 1809–1819. (1775–1833).



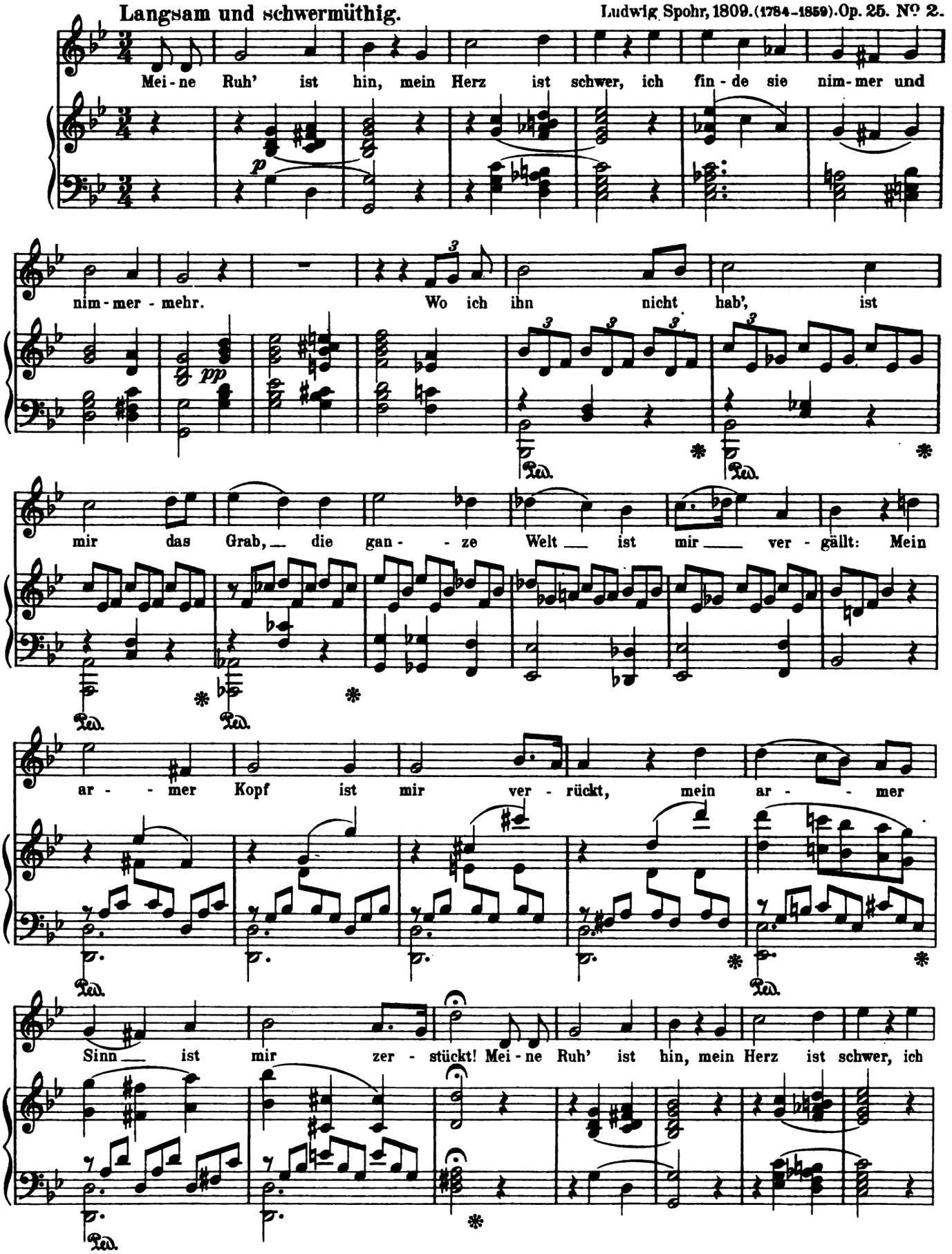

thät gar man - chen Äng - ste - sprung, bald hatt' das ar - me Thier ge - nung als
Ob.
Viol.
Viol.
Ped.
Ped.
Chor.
Solo.
Tempo I.
hätt' es Lieb' im Lei - be. Als hätt' es Lieb' im Lei - - be. Sie kam vor Angst am
rallent.
hel - len Tag der Kü - che zu - ge - lau - fen, fiel an den Herd und zuckt' und lag, und
Fag.
Tempo I.
ritard.
thät er - bärm - lich schnau - fen. Da lach - te die Ver - gift' - rin noch: Ha! sie pfeift auf dem
Chor.
ritard.
letz - ten Loch, als hätt' sie Lieb' im Lei - be. Als hätt' sie Lieb' im Lei - - be.
ritard.

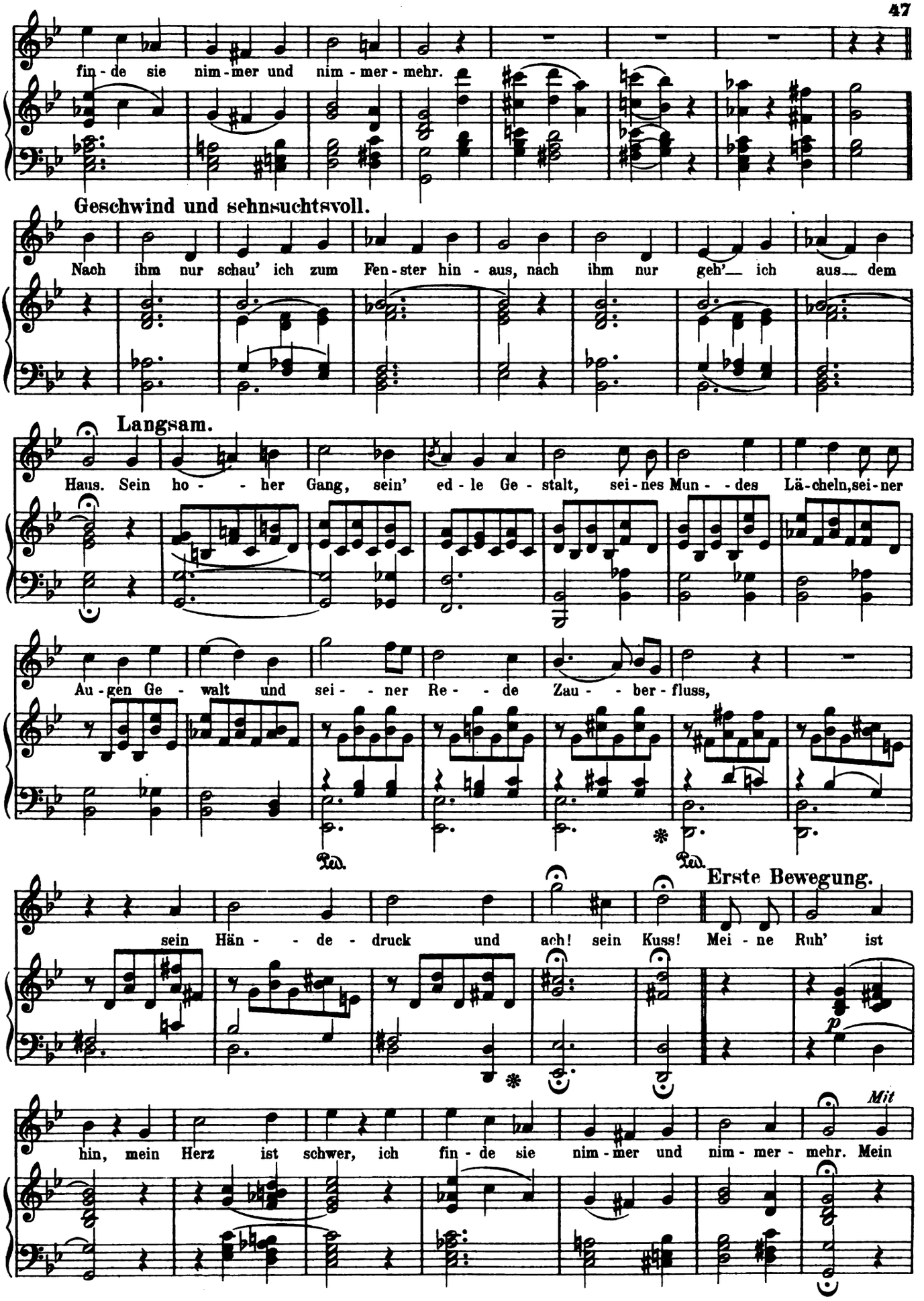
33. Gretchen.

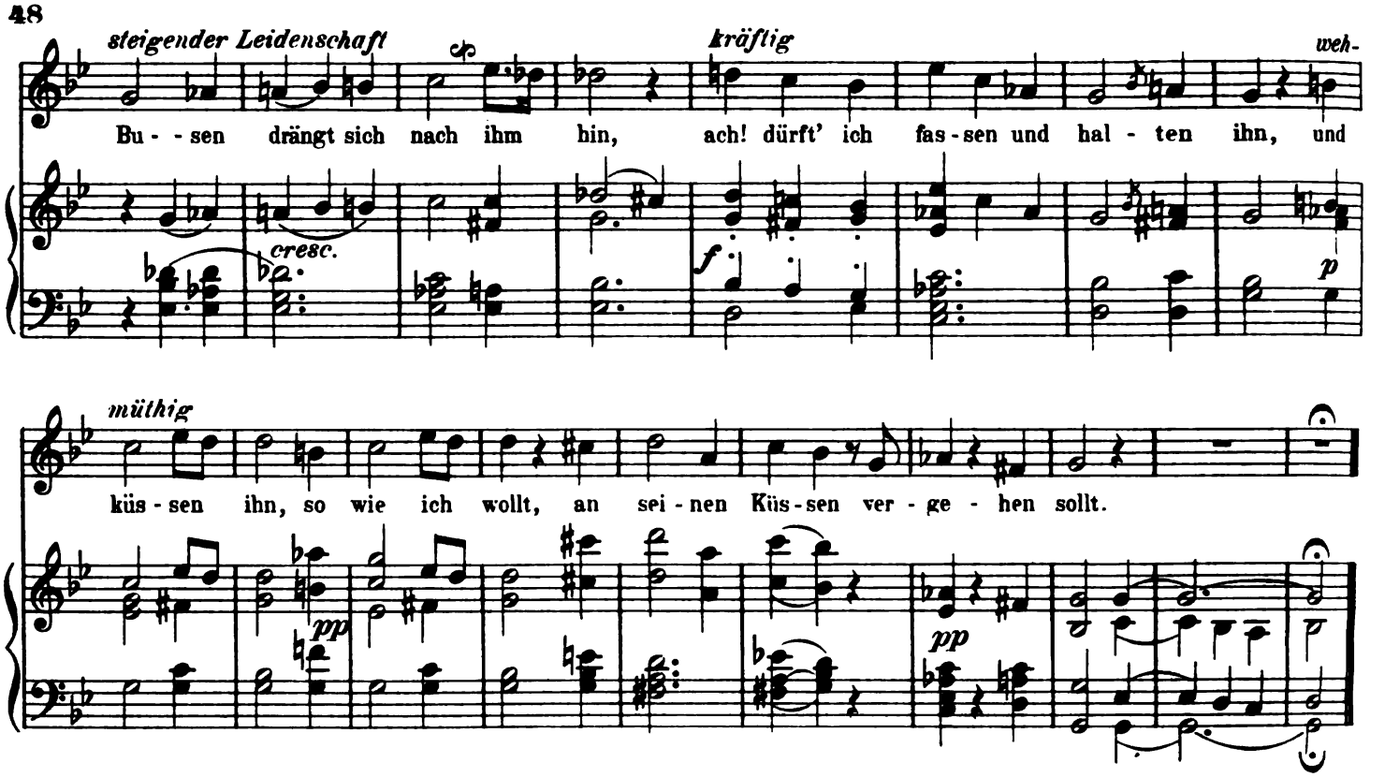
„Meine Ruh' ist hin."
Gedichtet 1775.

Langsam und schwermüthig.

Ludwig Spohr, 1809. (1784–1859). Op. 25. Nº 2.




fin - de sie nim - mer und nim - mer - mehr.
Geschwind und sehnsuchtsvoll.
Nach ihm nur schau' ich zum Fen - ster hin - aus, nach ihm nur geh'_ ich aus_ dem
Langsam.
Haus. Sein ho - - her Gang, sein' ed - le Ge - stalt, sei - nes Mun - - des Lä - cheln, sei - ner
Au - gen Ge - walt und sei - - ner Re - - de Zau - - ber - fluss,
Erste Bewegung.
sein Hän - - de - druck und ach! sein Kuss! Mei - ne Ruh' ist
hin, mein Herz ist schwer, ich fin - de sie nim - mer und nim - mer - mehr. Mein



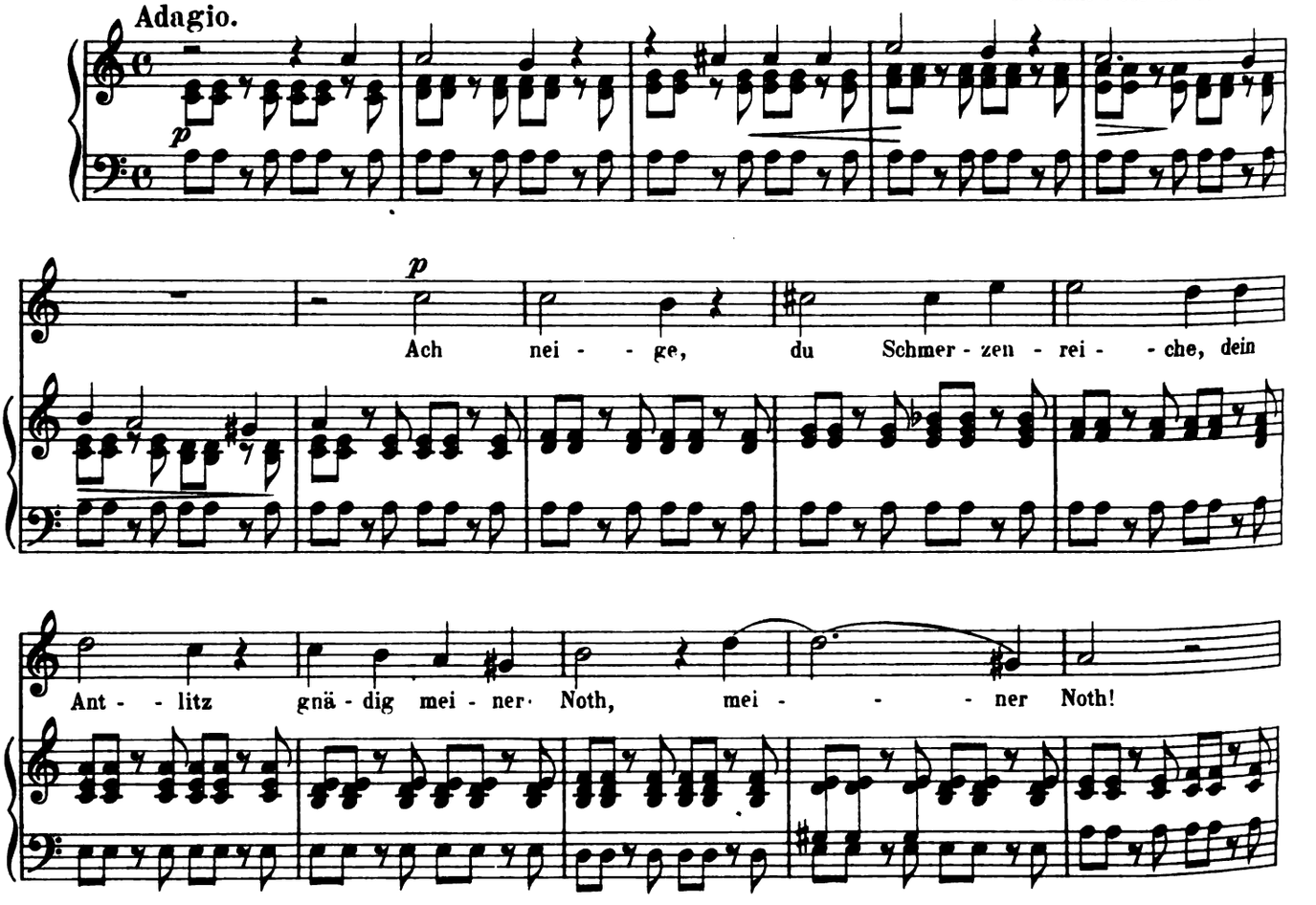
34. Gretchen.

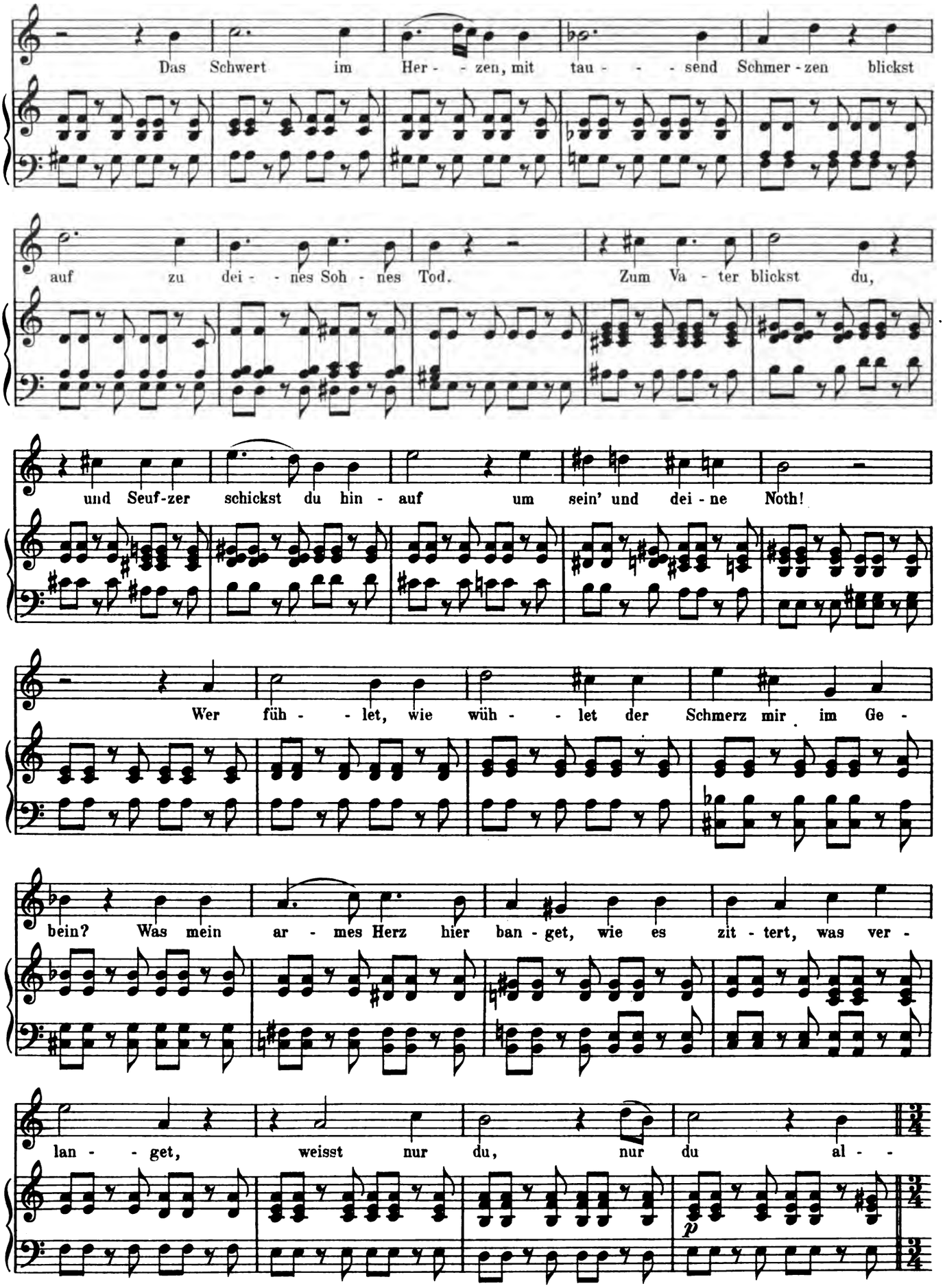
Ach neige, du Schmerzenreiche!

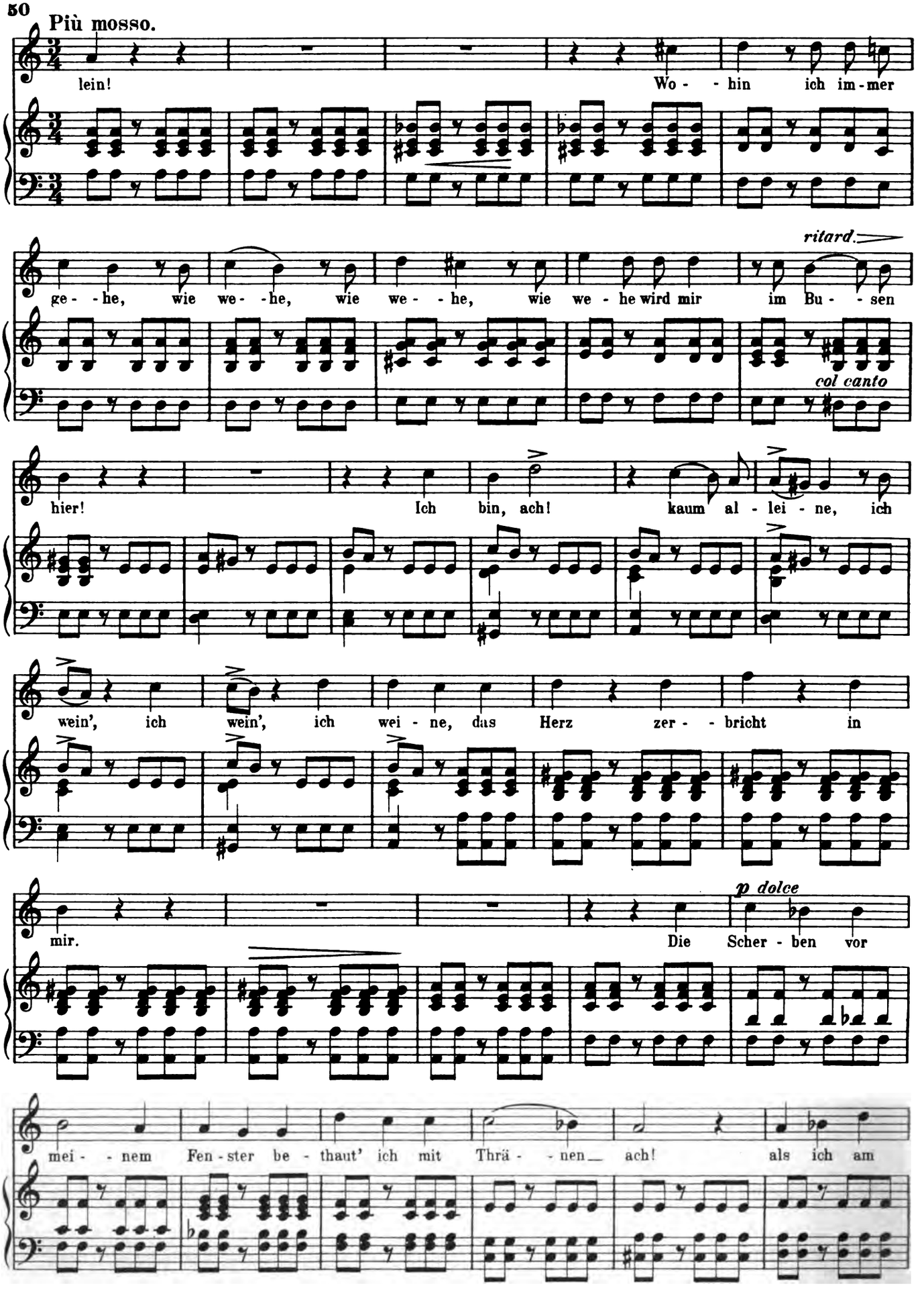
Aus Faust.

Gedichtet 1774.

Bernhard Klein (1793-1832).




Das Schwert im Her - - zen, mit tau - - - send Schmer - zen blickst
auf zu dei - - nes Soh - nes Tod. Zum Va - ter blickst du,
und Seuf-zer schickst du hin - auf um sein' und dei - ne Noth!
Wer füh - - let, wie wüh - - let der Schmerz mir im Ge -
bein? Was mein ar - mes Herz hier ban - get, wie es zit - tert, was ver -
lan - - get, weisst nur du, nur du al -
p


Più mosso.
lein! Wo - - hin ich im - mer
ritard.
ge - - he, wie we - - he, wie we - - he, wie we - he wird mir im Bu - - sen
col canto
hier! Ich bin, ach! kaum al - lei - ne, ich
wein', ich wein', ich wei - ne, das Herz zer - - bricht in
p dolce
mir. Die Scher - ben vor
mei - - nem Fen - ster be - thaut' ich mit Thrä - - nen ach! als ich am

früh - - hen Mor - - - gen dir die - se Blu - - men brach.

Schien hell in mei - ne Kam - mer die Son - - ne früh her - auf, sass

ich in al - lem Jam - mer in mei - nem Bett' schon auf! Hilf,

hilf, ret - te mich von Schmach und Tod!

Tempo I.

Ach nei - ge, du Schmer - zen - rei - che, dein Ant - litz

gnä - dig mei - ner Noth, mei - - - ner Noth!

35. Serenate, aus Claudine von Villa Bella.

gedichtet 1765

Alla Siciliana. Christian Gottlob Neefe, 1777. (1748-98).

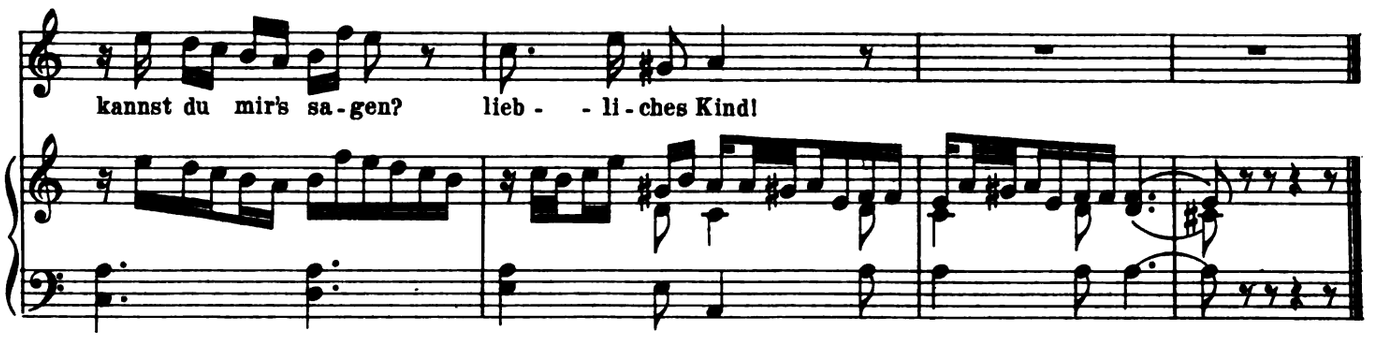
(Orig. in C moll.)

Lieb - li - ches Kind! lieb - li - ches Kind! Kannst du mir sa - gen?

kannst du mir sa - gen? sa - gen, wa - rum ein - sam und stumm, zärt - li - che See - len

im - mer sich quä - len? Selbst sich be - trü - gen, und ihr Ver - gnü - gen

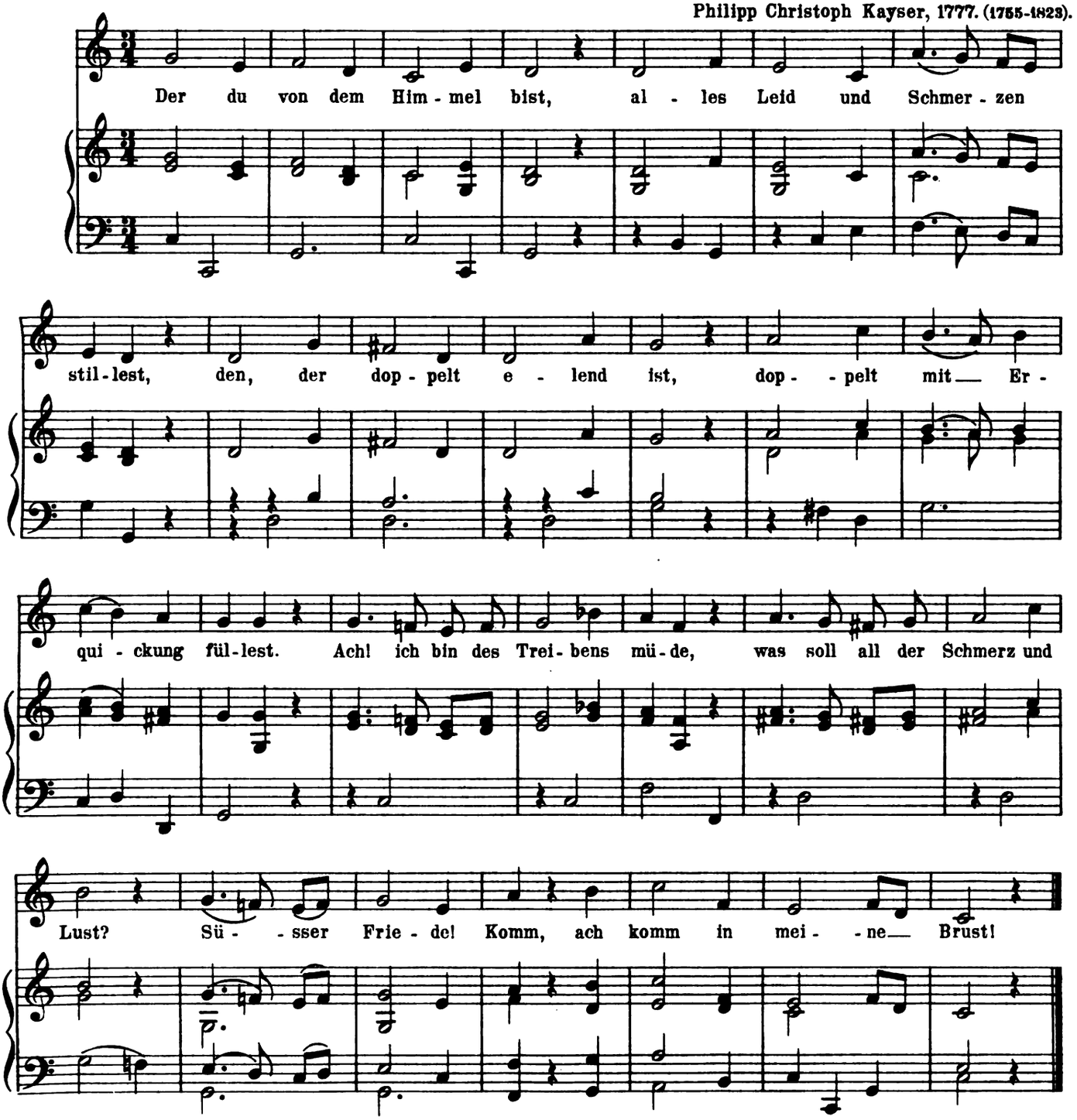
im - mer nur ah - nen, da wo sie nicht sind? Kannst du mir's sa - gen? lieb - li - ches Kind!



36. Um Friede.

gedichtet 1776.

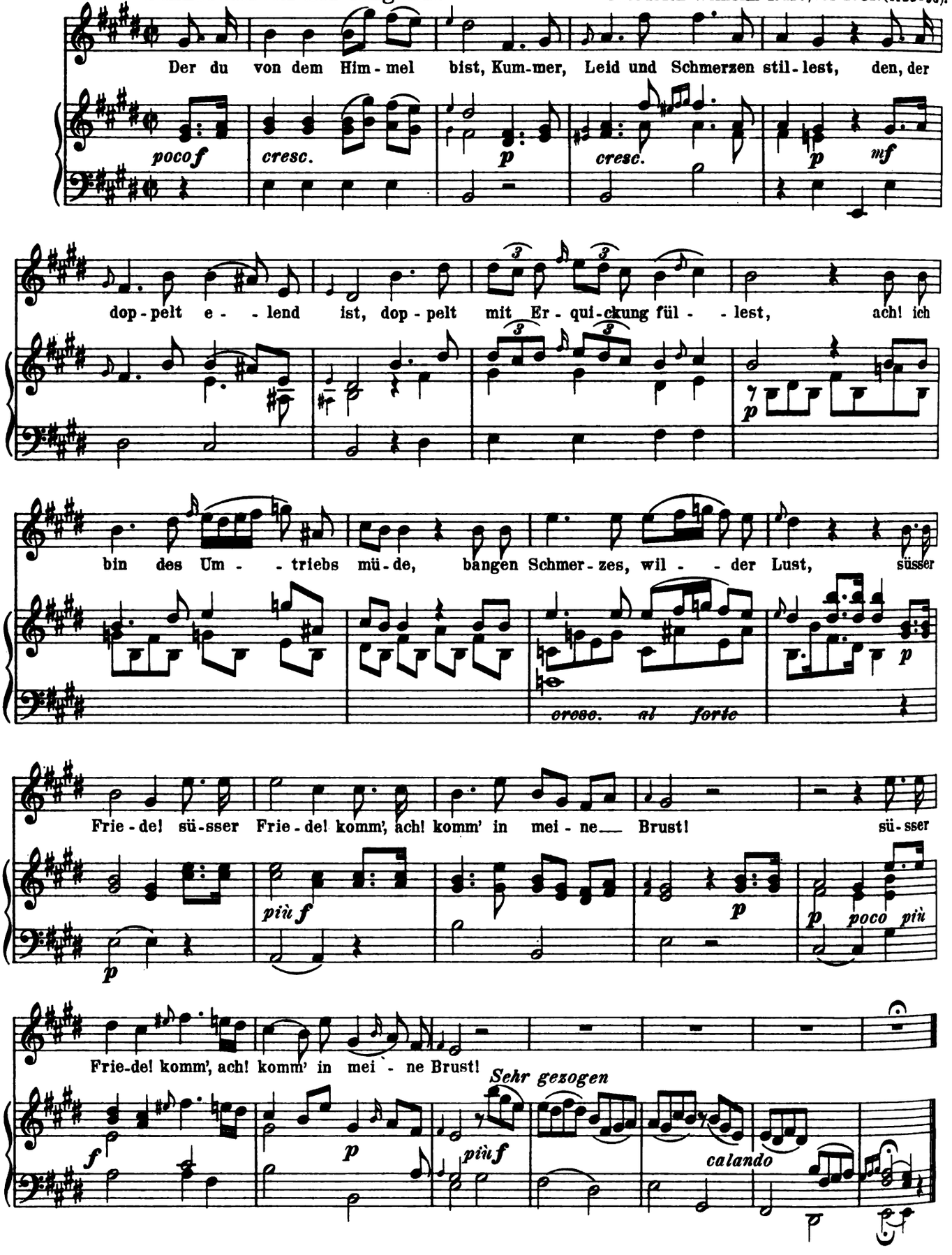
Philipp Christoph Kayser, 1777. (1755-1823).



37. Lied.

Der du von dem Himmel bist.

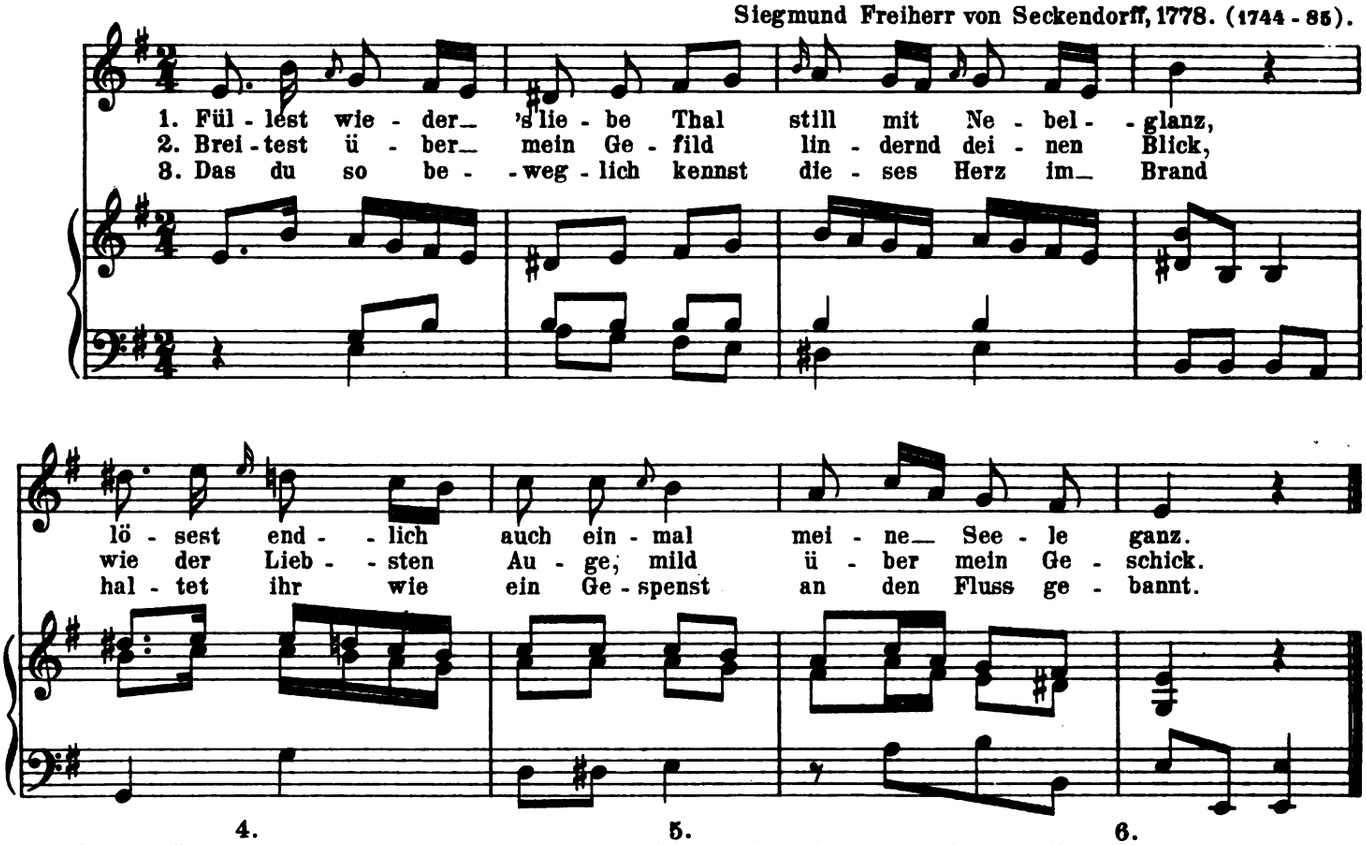
Sehnsuchtsvoll und langsam. — Friedrich Wilhelm Rust, vor 1781. (1739-96).



38. Füllest wieder 's liebe Thal.

gedichtet 1778.

Siegmund Freiherr von Seckendorff, 1778. (1744 - 85).



4.
Wenn in öder Winternacht
Er vom Todte schwillt
Und bei Frühlingslebens Pracht
An den Knospen quillt.

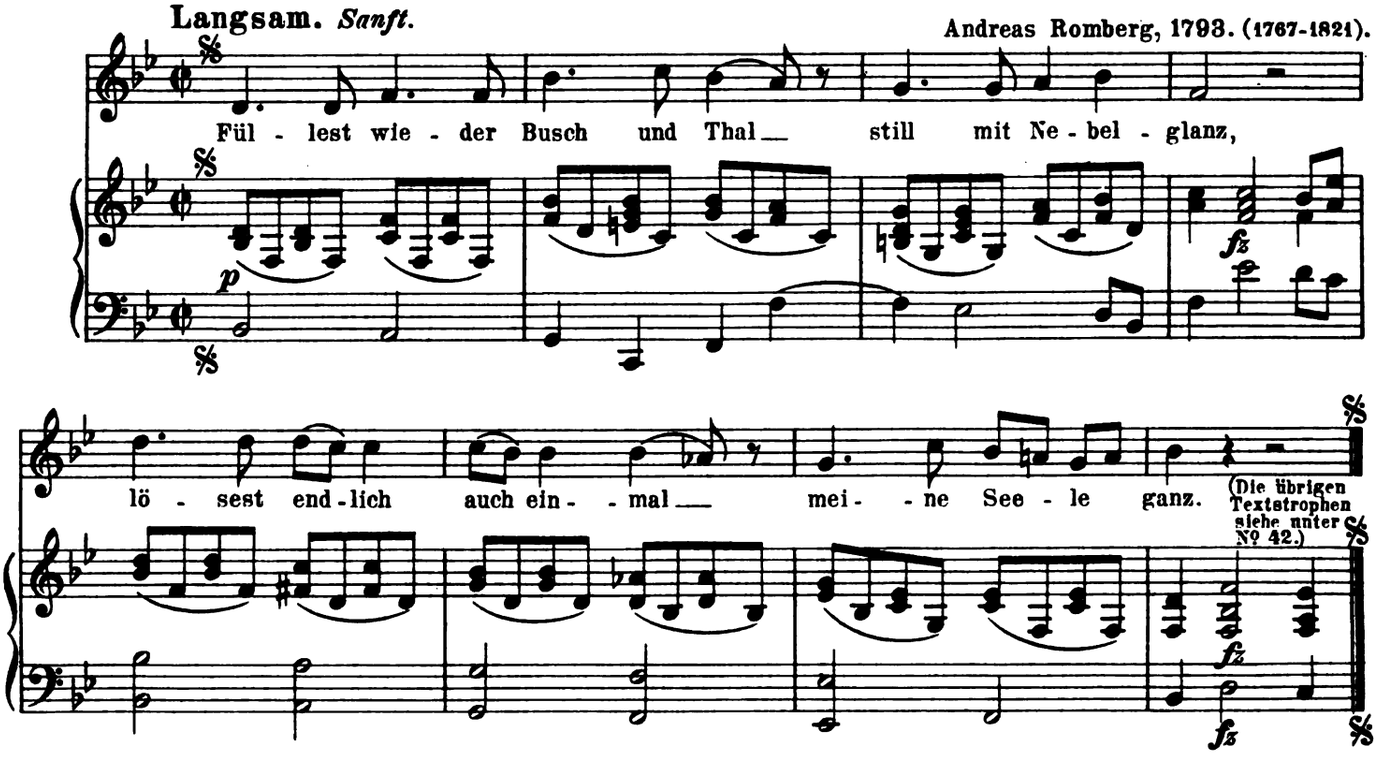
5.
Seelig wer sich vor der Welt
Ohne Hass verschliesst,
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem geniesst,

6.
Was dem Menschen unbewusst
Oder wohl veracht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

39. An den Mond.

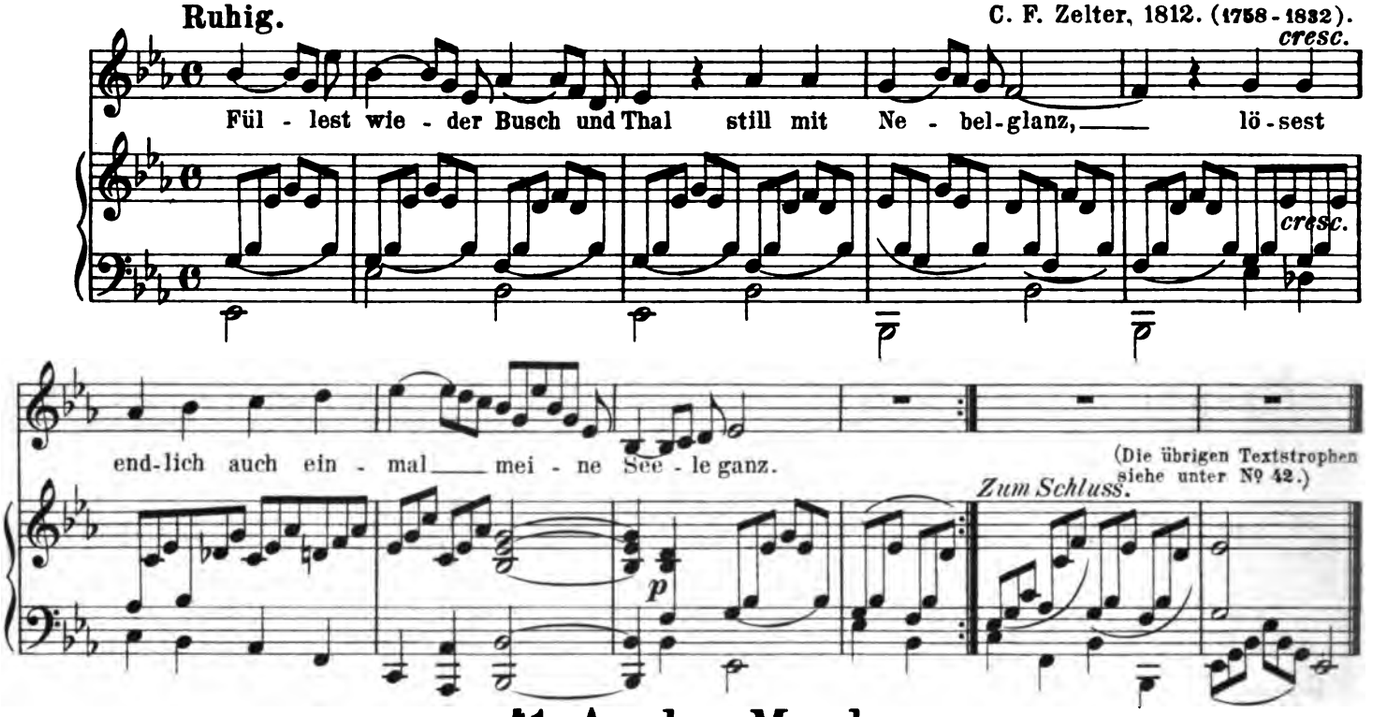
Langsam. *Sanft.*

Andreas Romberg, 1793. (1767-1821).



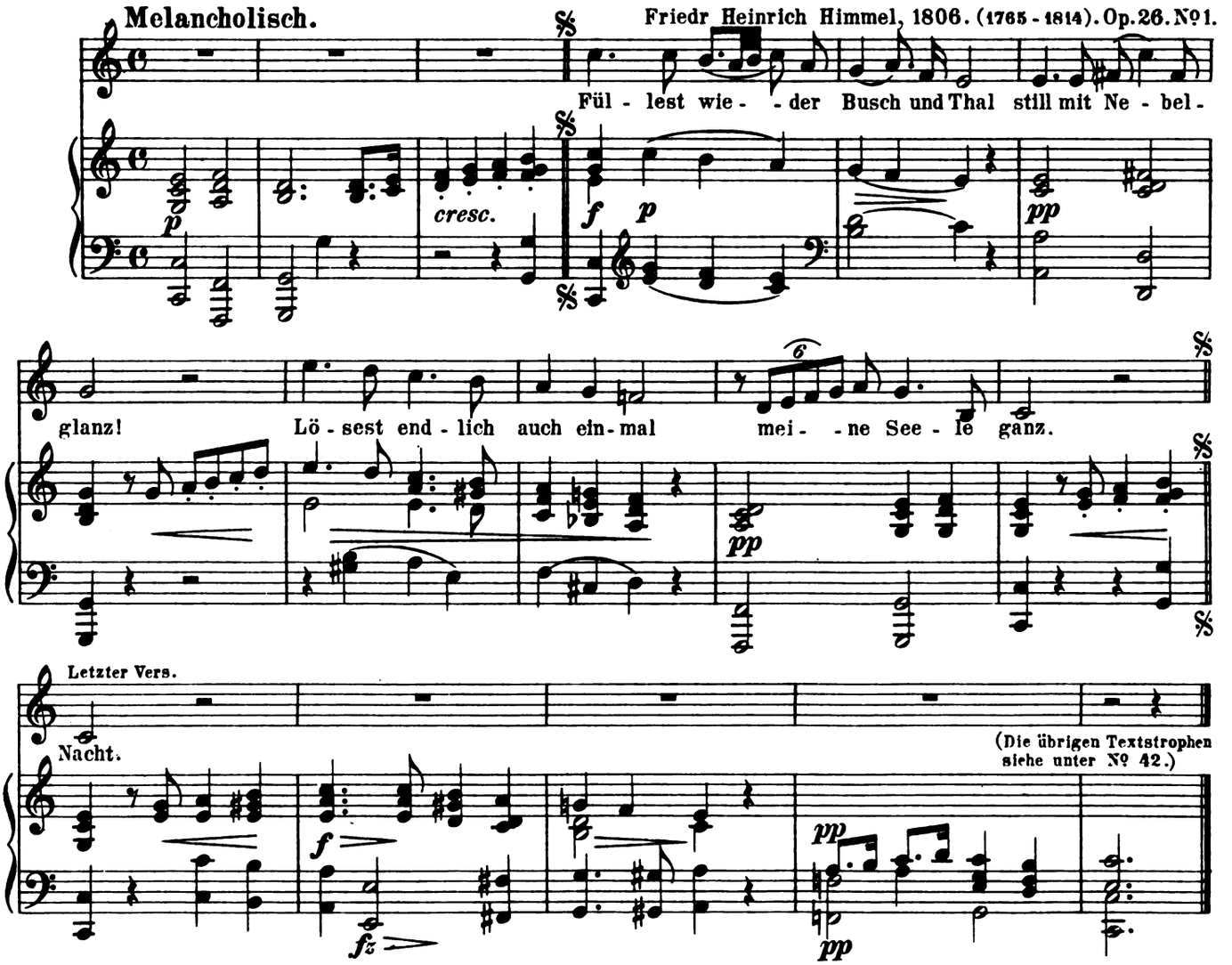
40. An den Mond.

Ruhig. C. F. Zelter, 1812. (1758-1832).



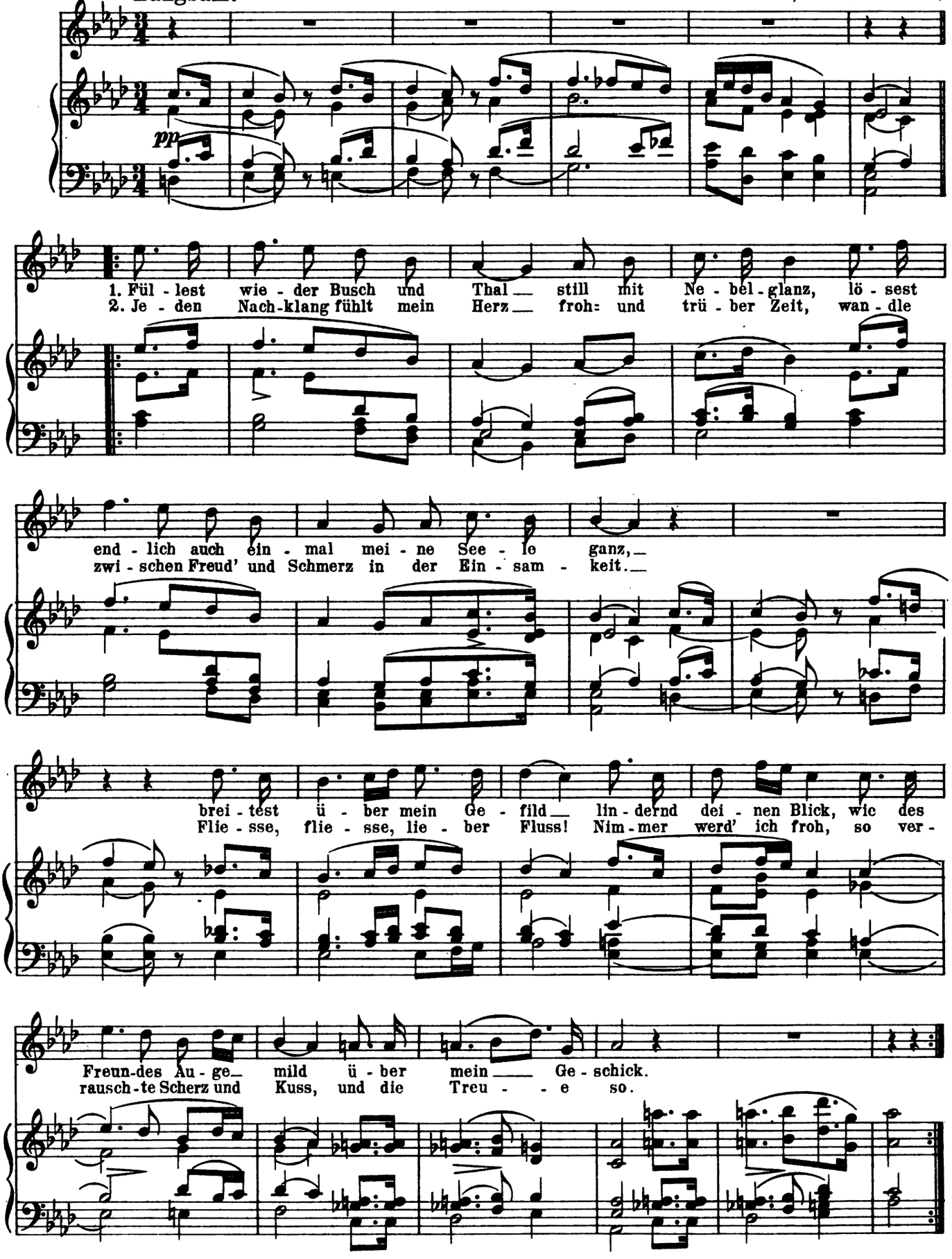
41. An den Mond.

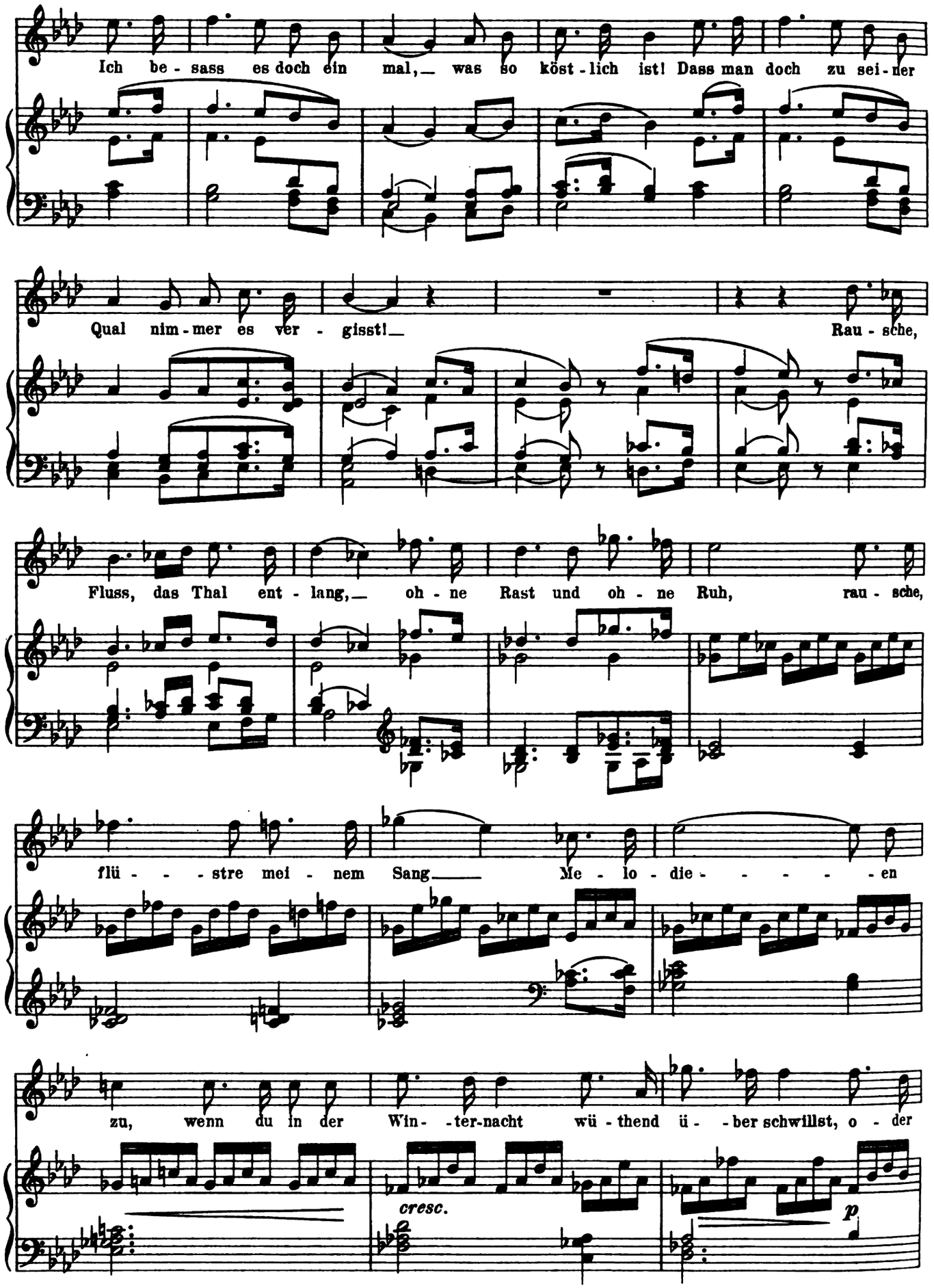
Melancholisch. Friedr. Heinrich Himmel, 1806. (1765-1814). Op. 26. Nº 1.

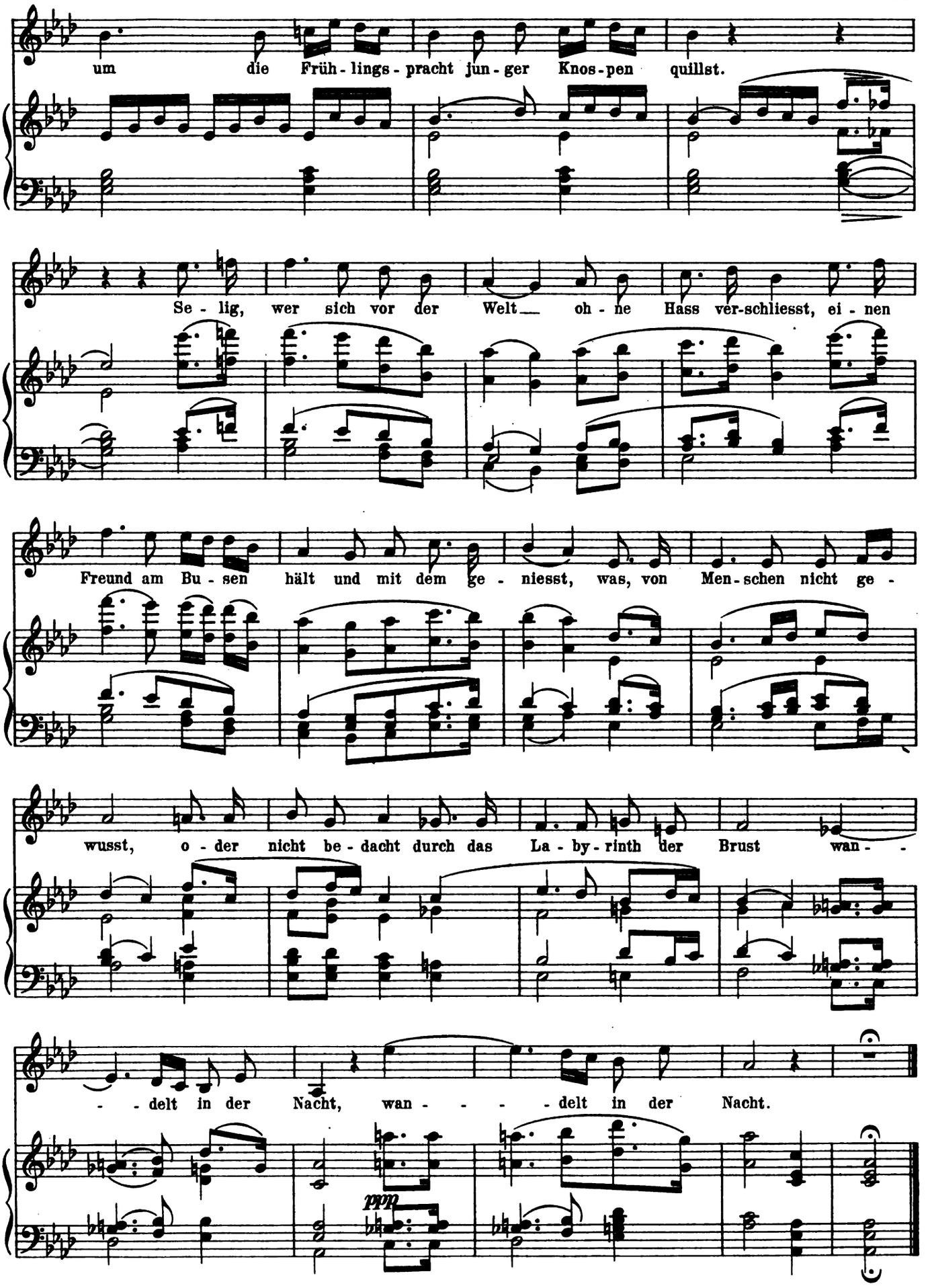


42. An den Mond.

Langsam. Franz Schubert, 1815. (1797-1828).



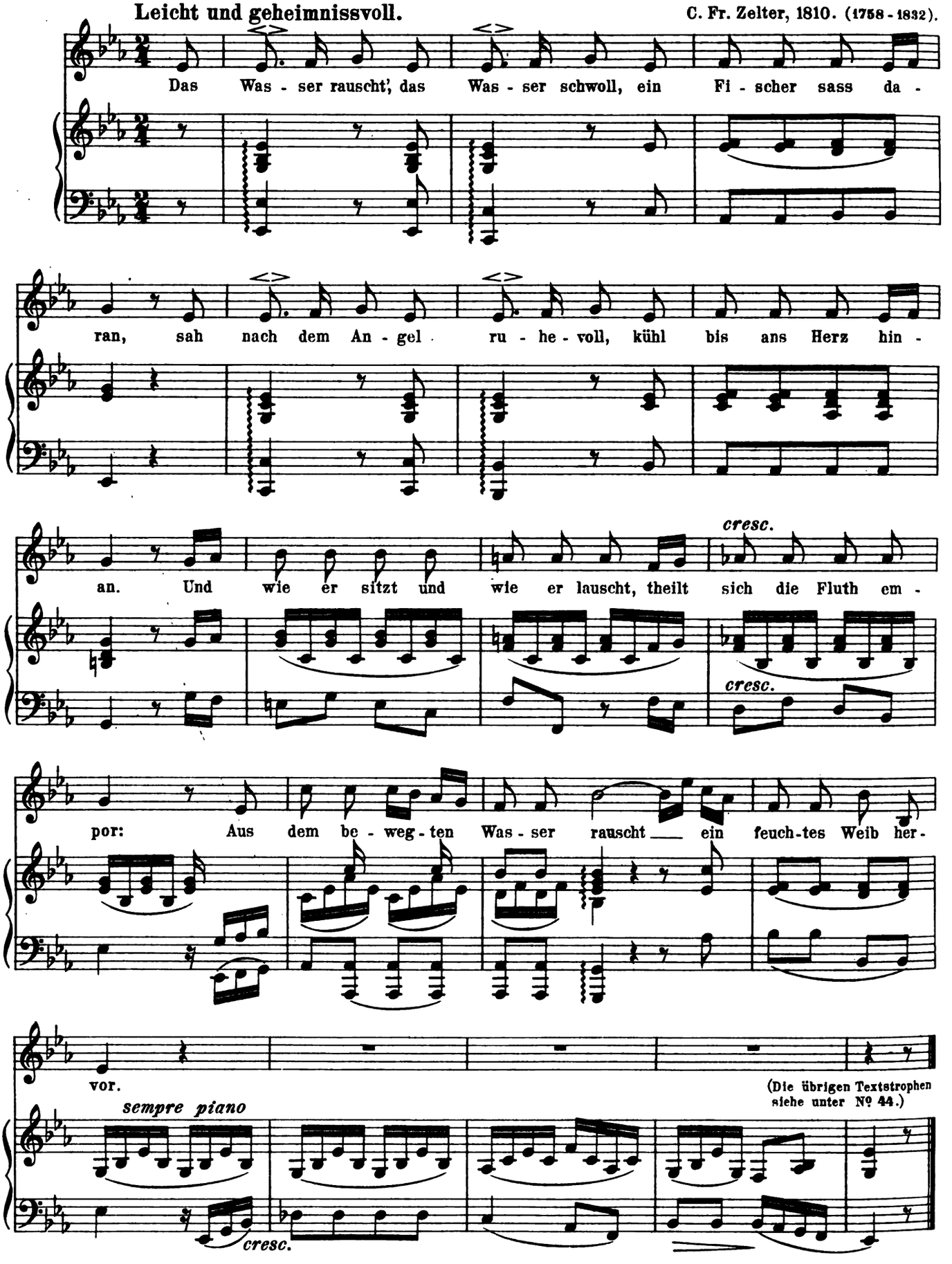

Ich be - sass es doch ein mal,_ was so köst - lich ist! Dass man doch zu sei - ner
Qual nim - mer es ver - gisst!_ Rau - sche,
Fluss, das Thal ent - lang,_ oh - ne Rast und oh - ne Ruh, rau - sche,
flü - - - stre mei - nem Sang_____ Me - lo - die - - - - - - en
zu, wenn du in der Win - - ter-nacht wü - thend ü - - ber schwillst, o - der
cresc.
p


um die Früh - lings - pracht jun - ger Knos - pen quillst.
Se - lig, wer sich vor der Welt oh - ne Hass ver-schliesst, ei - nen
Freund am Bu - sen hält und mit dem ge - niesst, was, von Men - schen nicht ge -
wusst, o - der nicht be - dacht durch das La - by - rinth der Brust wan - -
- - delt in der Nacht, wan - - - - delt in der Nacht.
ppp

43. Der Fischer.

gedichtet 1778-79.

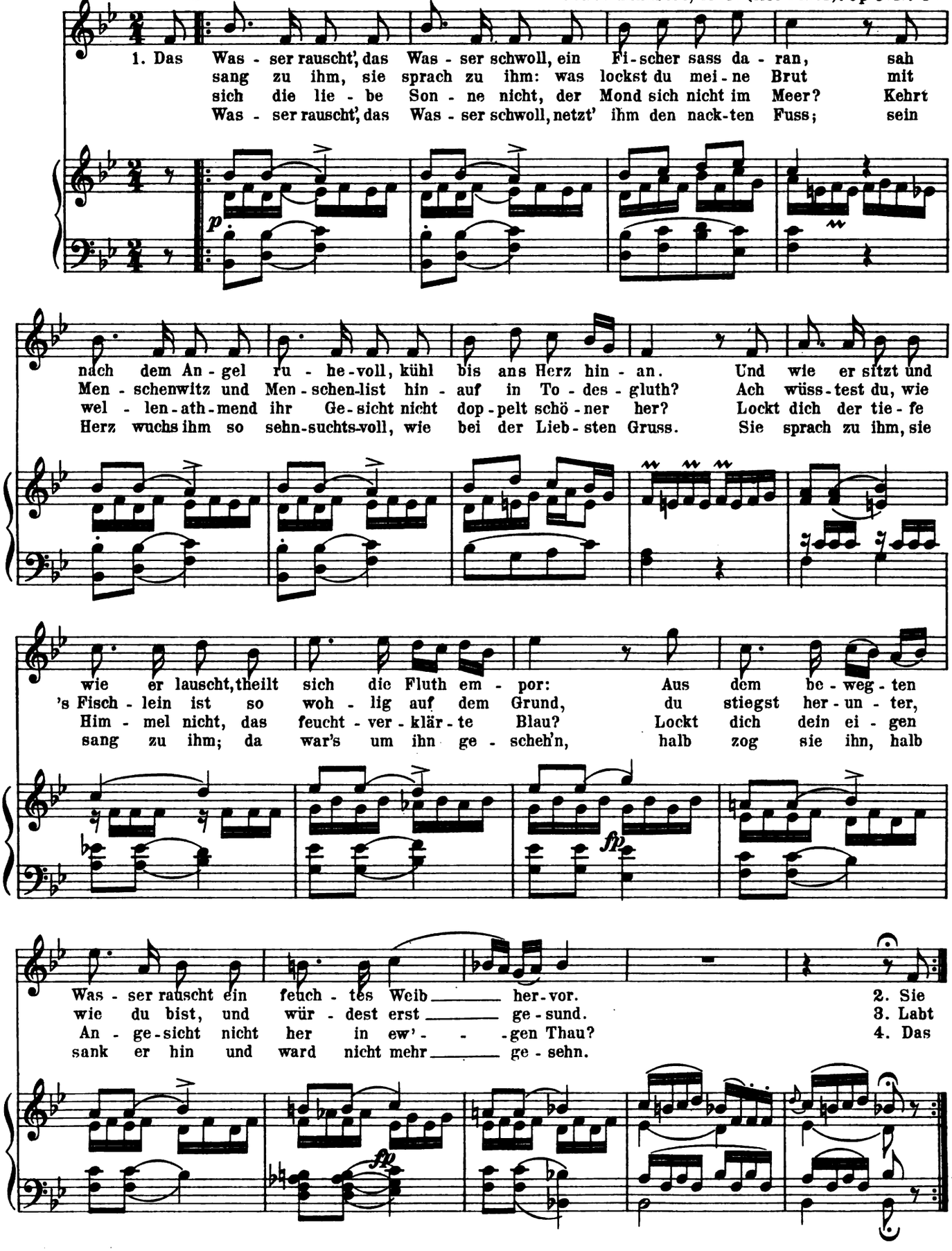
Leicht und geheimnissvoll. C. Fr. Zelter, 1810. (1758-1832).



44. Der Fischer.

Mässig. ♩ = 60.

Franz Schubert, 1815. (1797 - 1828). Op. 5. № 8.



45. Der Fischer.

Andantino.

C. Moltke, vor 1815. (1783-1831).

Das Was - ser rauscht, das Was - ser schwoll, ein Fi - scher sass da - ran, sah

nach dem An - gel ru - - he-voll, kühl bis ans Herz hin - an: und

wie er sitzt und wie er lauscht, theilt sich die Fluth em - por, aus

dem be - weg - ten Was - ser rauscht ein feuch - tes Weib her - vor.

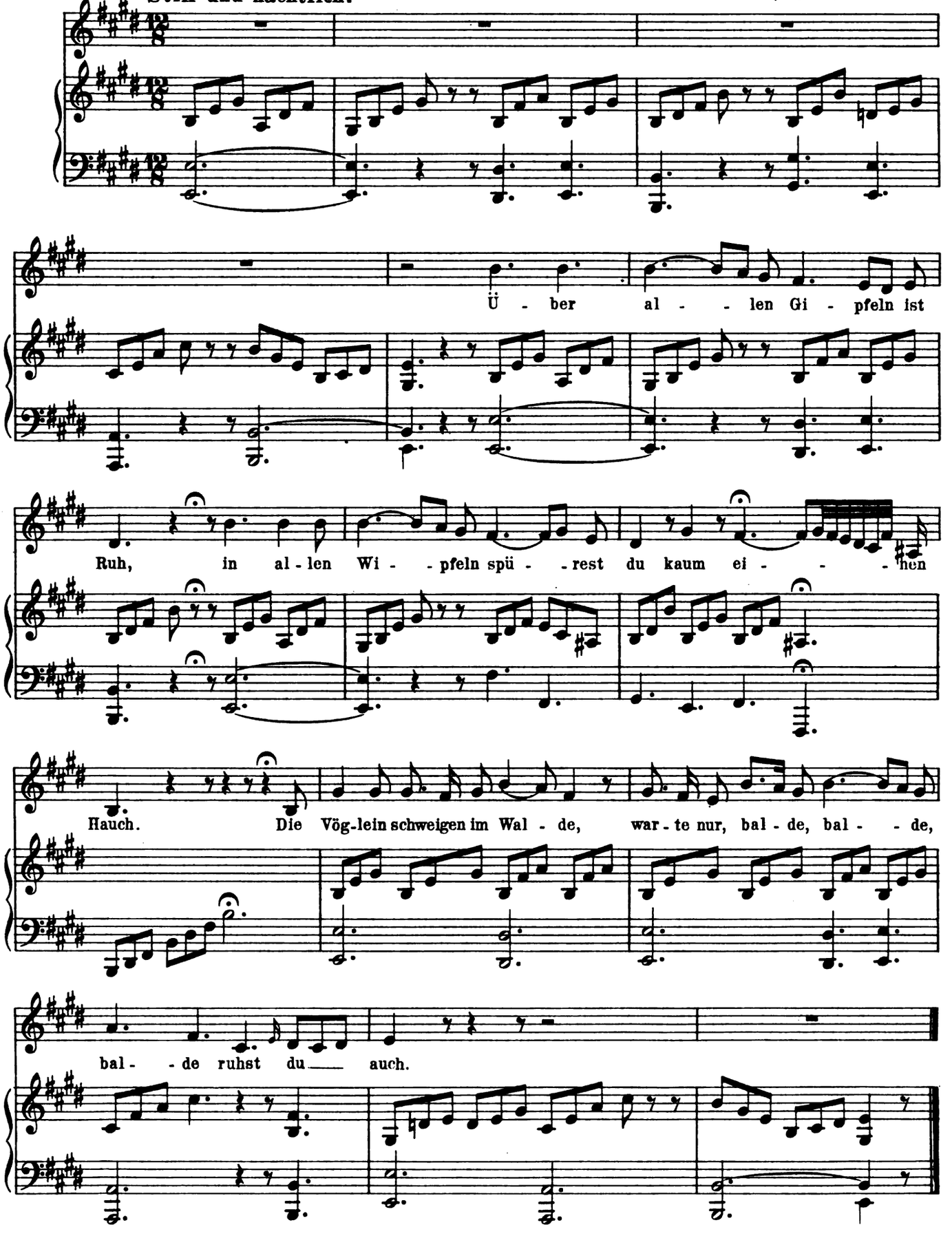
(Die übrigen Textstrophen siehe unter № 44.)

46. Ruhe.

ged. 1780.

Still und nächtlich.

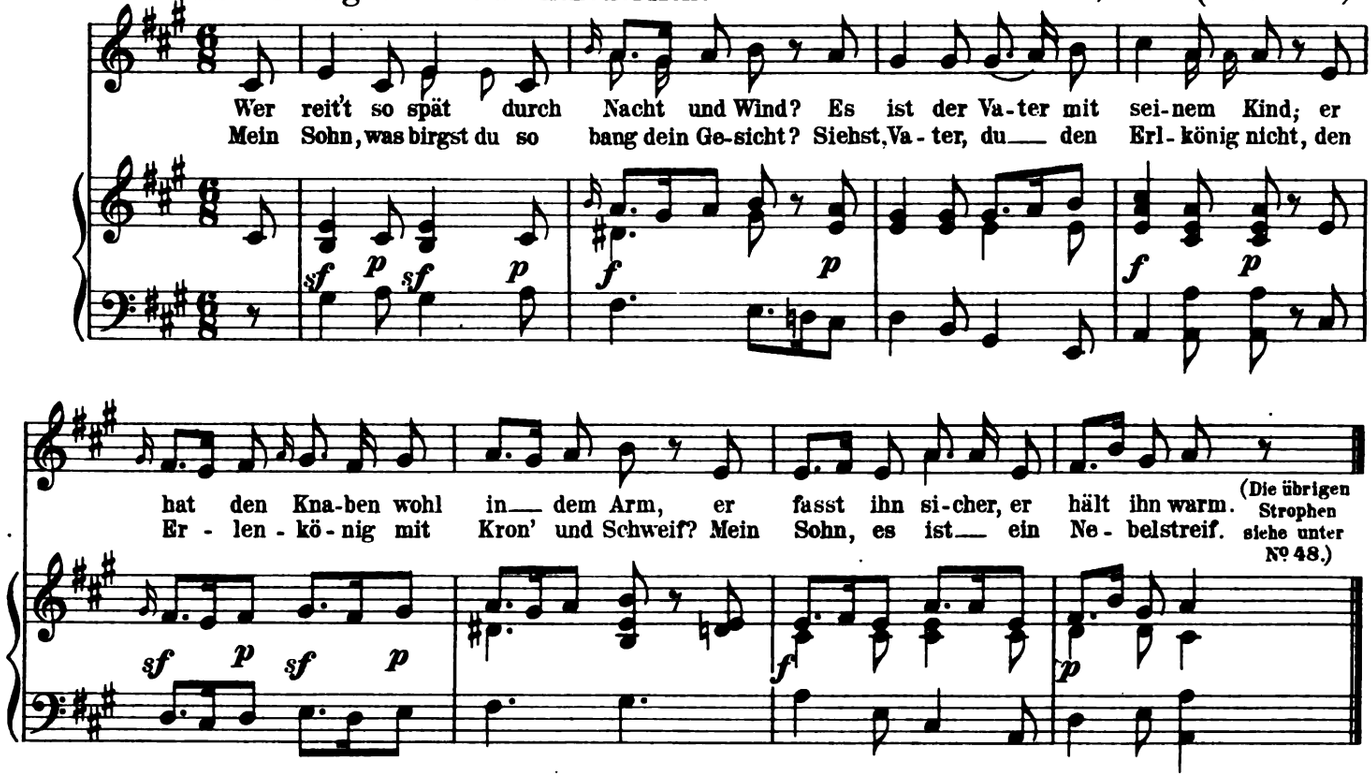
C. F. Zelter, 1814. (1758 - 1832)



47. Der Erlkönig.

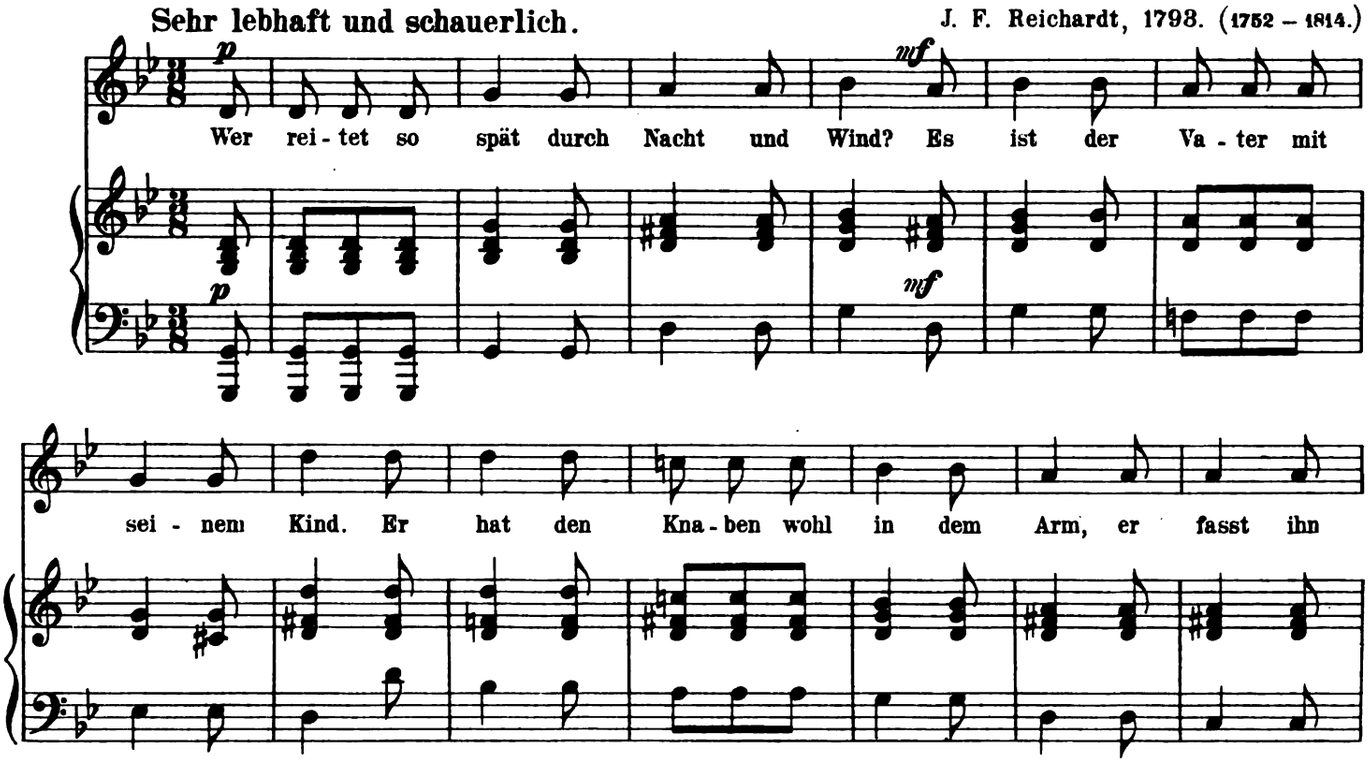
ged. 1780 oder 82.

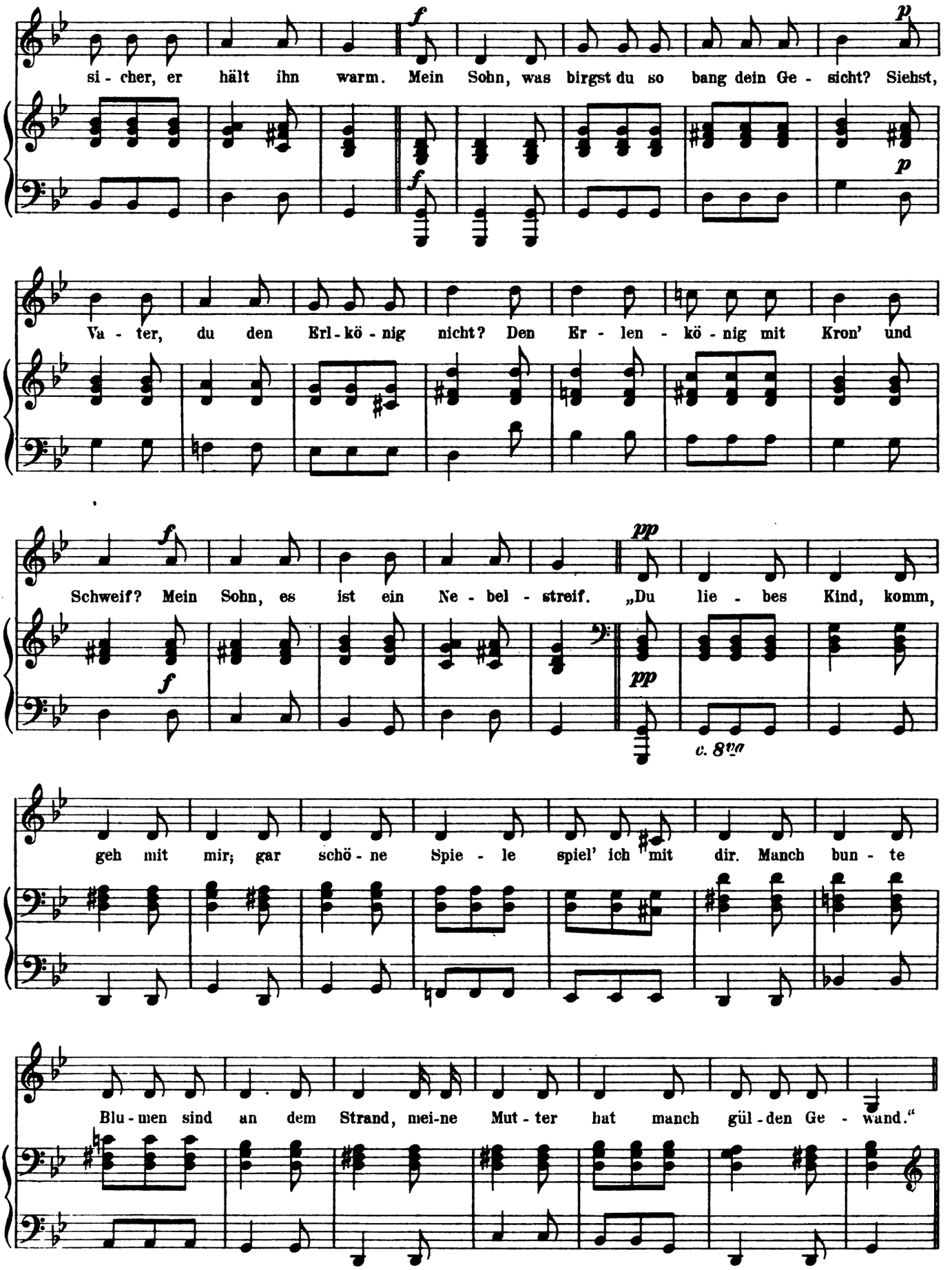
Etwas langsam und abentheuerlich. Corona Schröter, 1782. (1751 – 1802.)

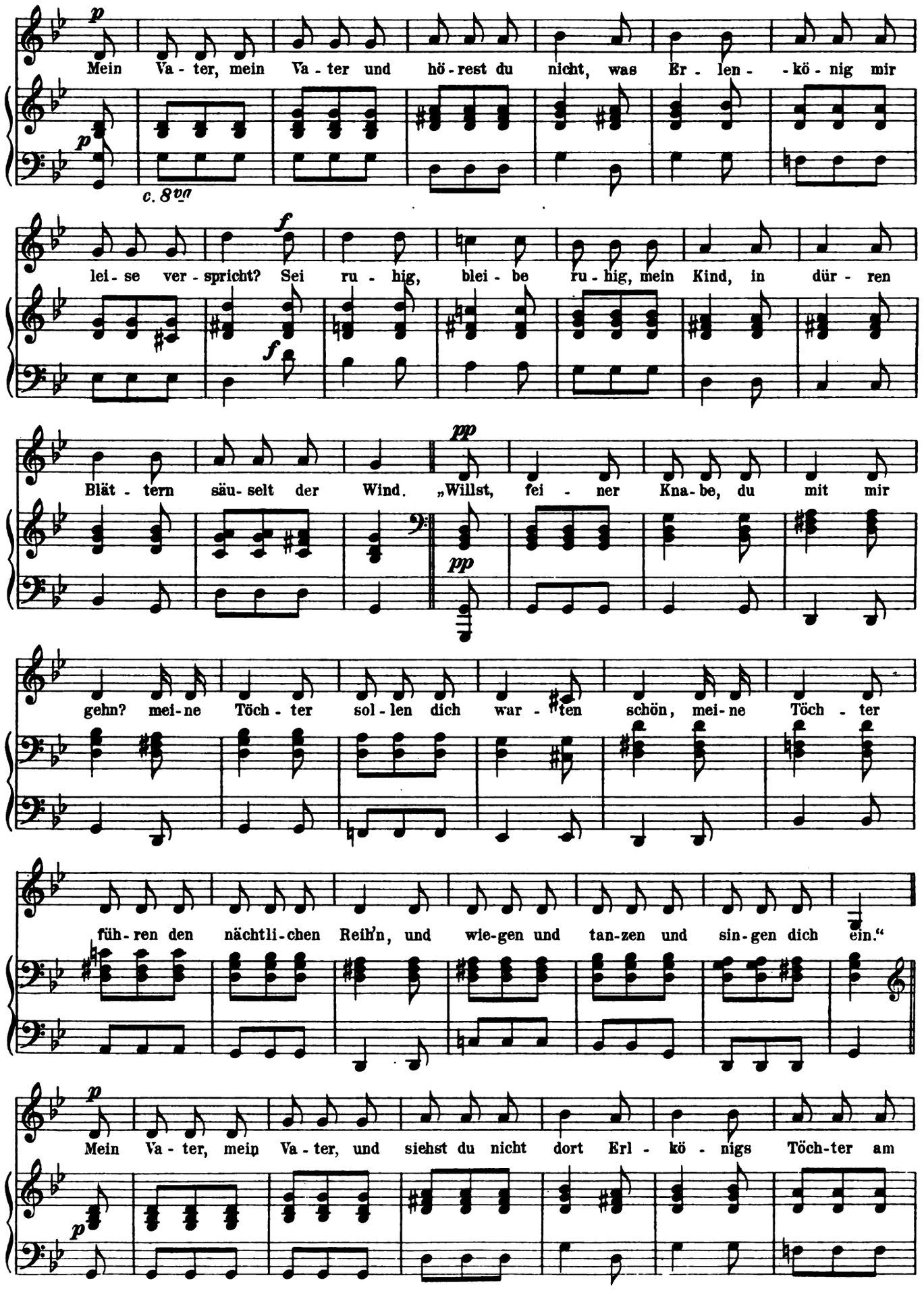


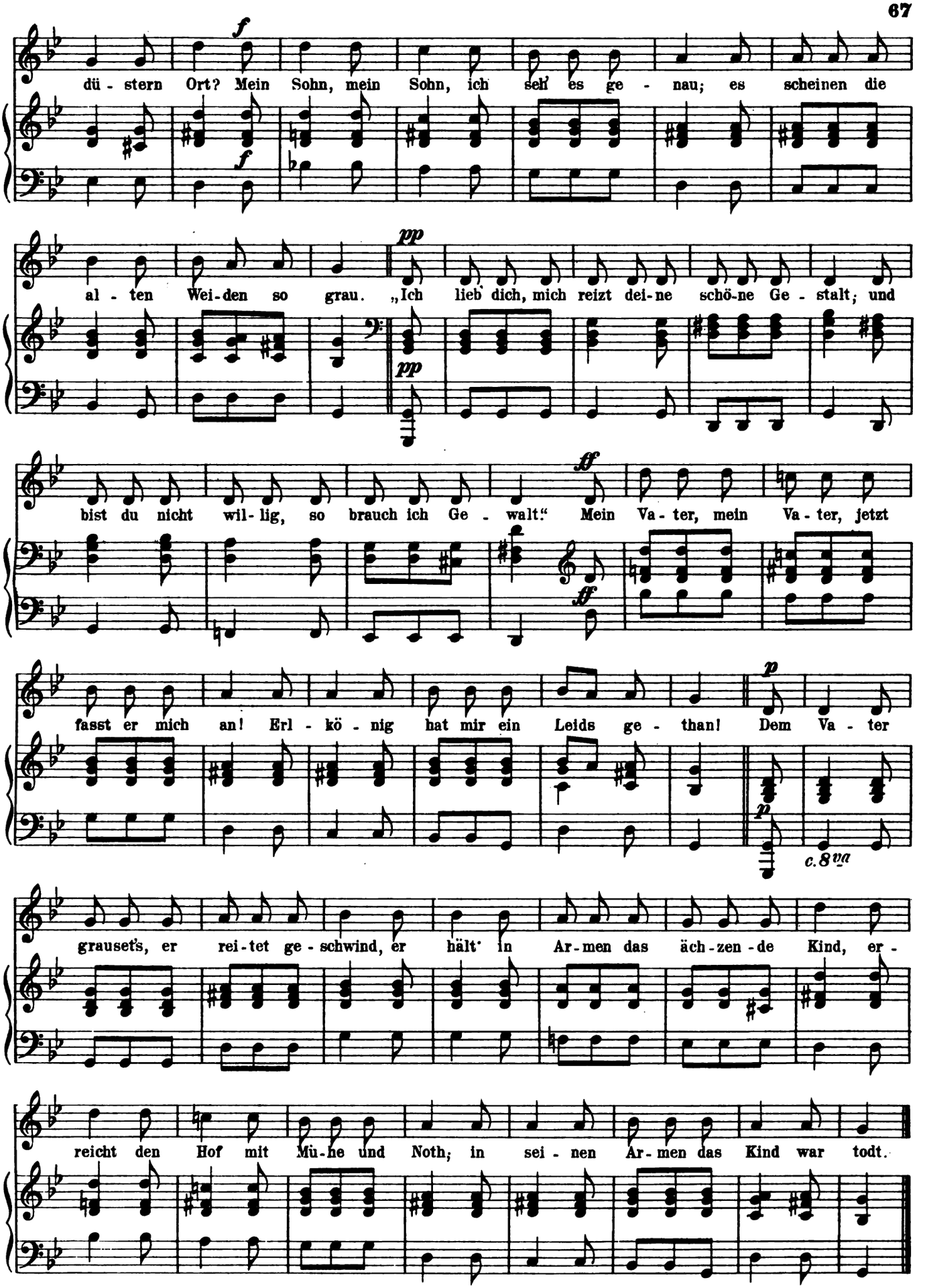
48. Erlkönig.

Sehr lebhaft und schauerlich. J. F. Reichardt, 1793. (1752 – 1814.)

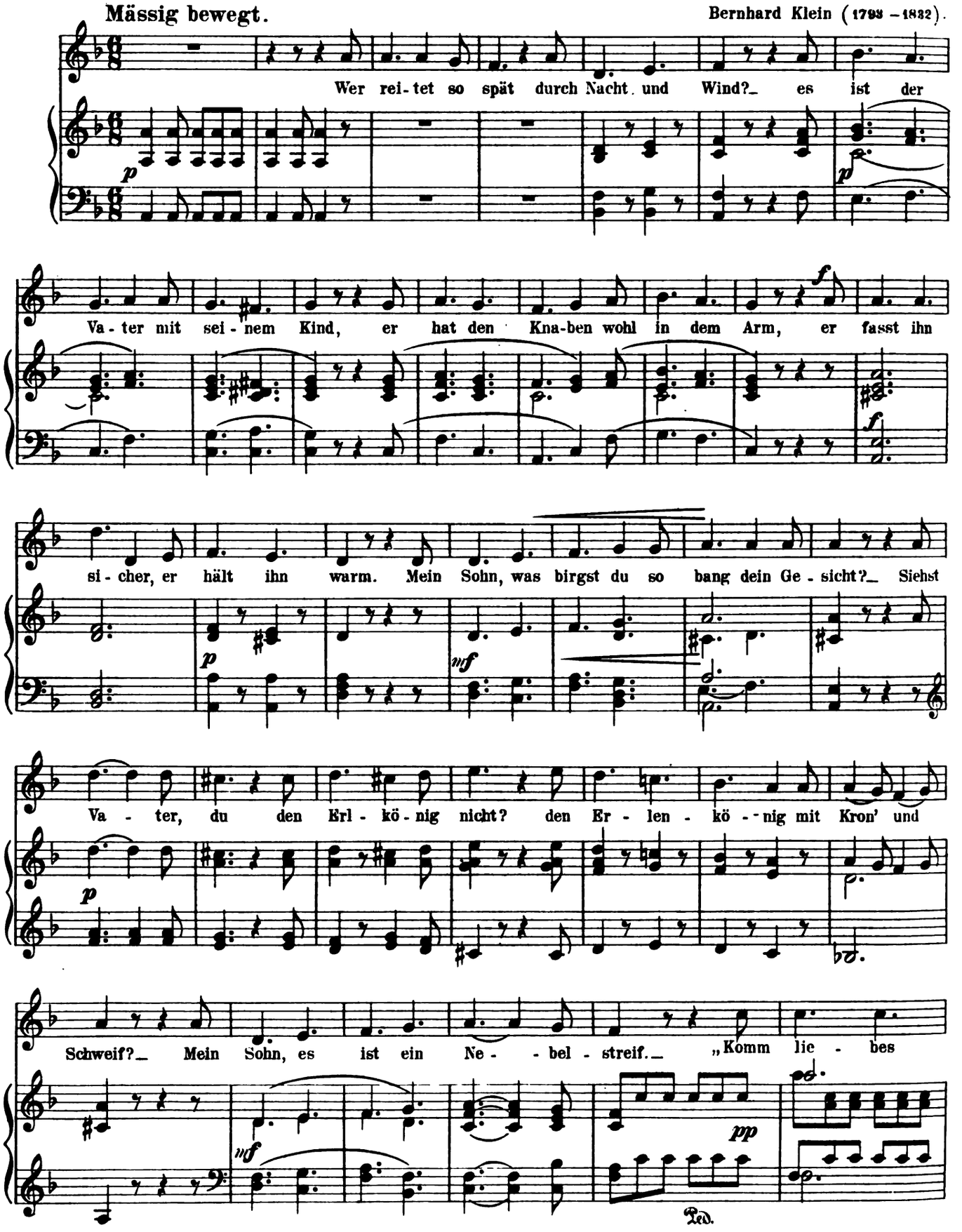


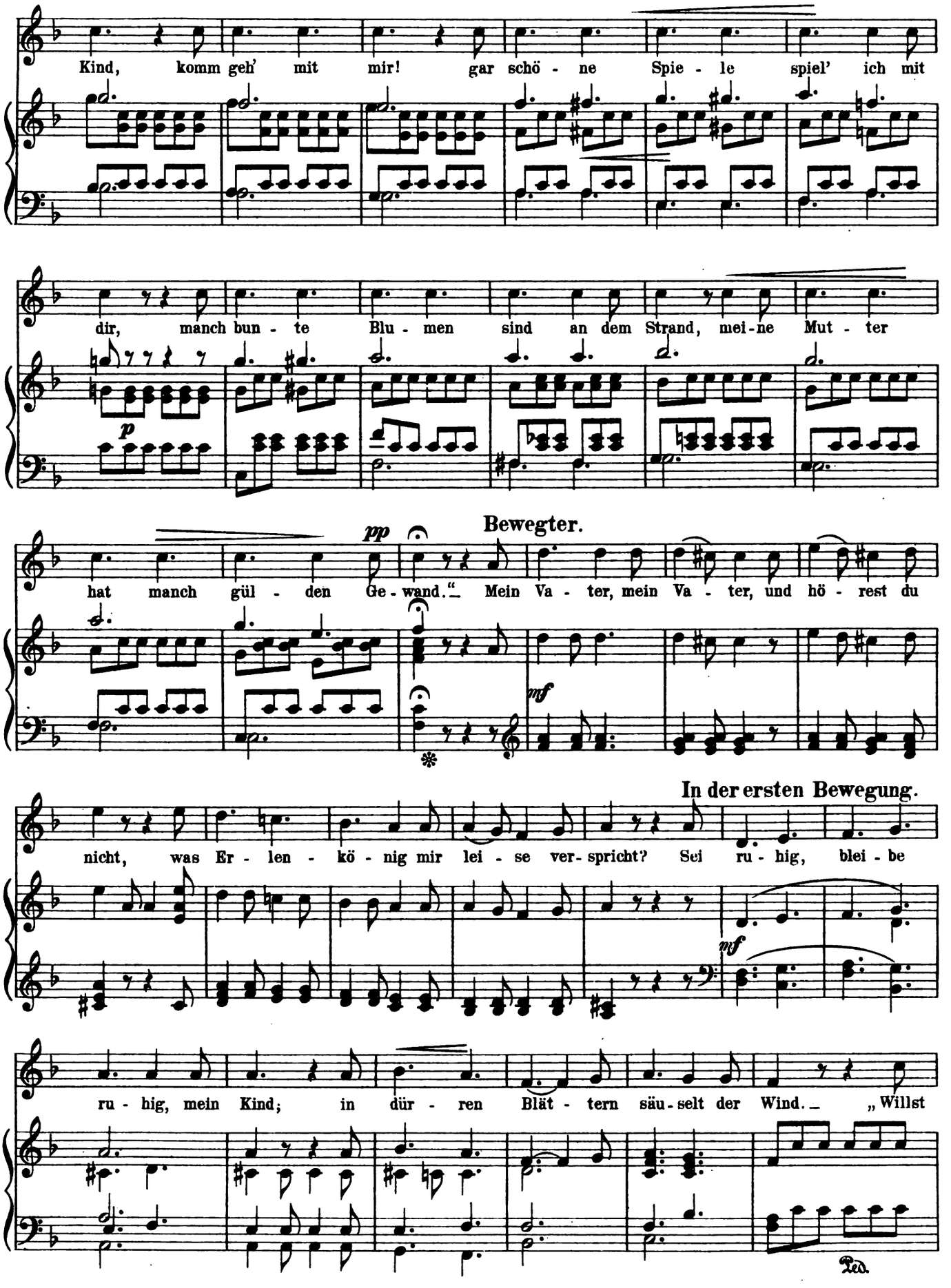

si - cher, er hält ihn warm. Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge - sicht? Siehst,
Va - ter, du den Erl - kö - nig nicht? Den Er - len - kö - nig mit Kron' und
Schweif? Mein Sohn, es ist ein Ne - bel - streif. „Du lie - bes Kind, komm,
c. 8va
geh mit mir; gar schö - ne Spie - le spiel' ich mit dir. Manch bun - te
Blu - men sind an dem Strand, mei-ne Mut - ter hat manch gül - den Ge - wand."

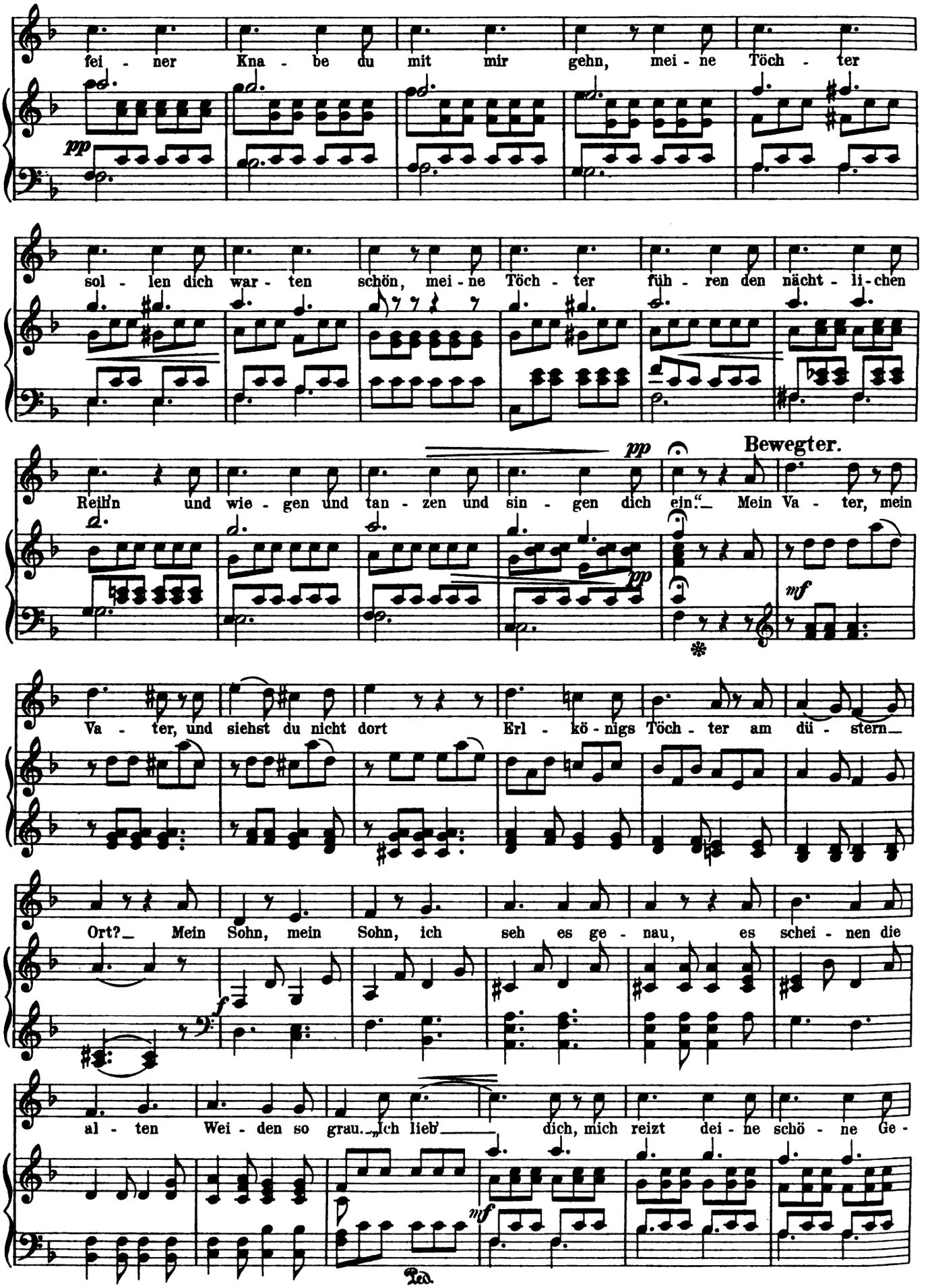

p
Mein Va - ter, mein Va - ter und hö - rest du nicht, was Er - len - kö - nig mir
c. 8va
f
lei - se ver - spricht? Sei ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind, in dür - ren
pp
Blät - tern säu - selt der Wind. „Willst, fei - ner Kna - be, du mit mir
gehn? mei - ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön, mei - ne Töch - ter
füh - ren den nächtli - chen Reih'n, und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein."
p
Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl - kö - nigs Töch - ter am

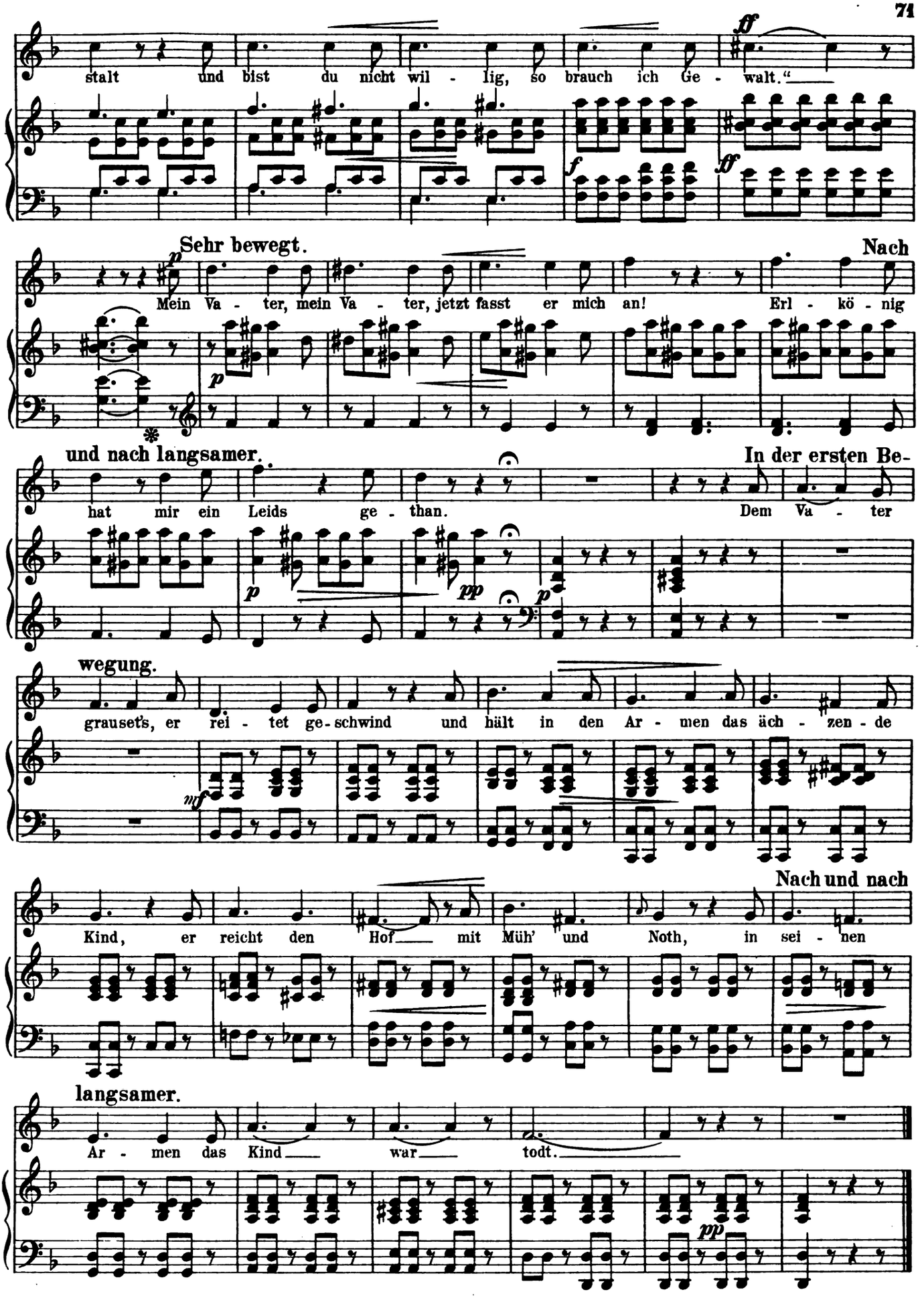

dü - stern Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge - nau; es scheinen die
al - ten Wei-den so grau. „Ich lieb dich, mich reizt dei-ne schö-ne Ge - stalt; und
bist du nicht wil-lig, so brauch ich Ge - walt!“ Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt
fasst er mich an! Erl - kö - nig hat mir ein Leids ge - than! Dem Va - ter
c. 8va
grauset's, er rei-tet ge-schwind, er hält' in Ar-men das äch-zen-de Kind, er -
reicht den Hof mit Mü-he und Noth; in sei - nen Ar-men das Kind war todt.

49. Der Erlkönig.



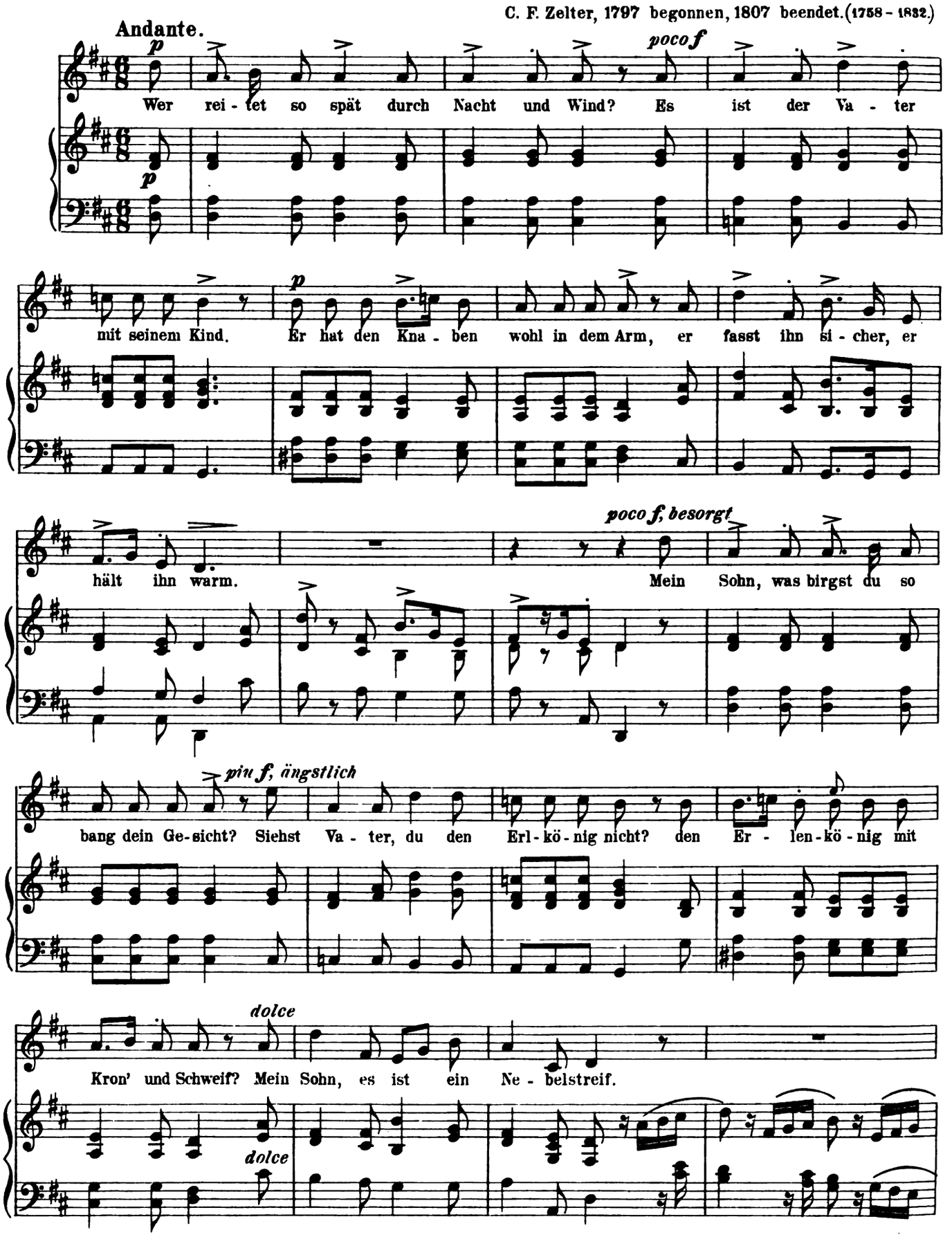

Kind, komm geh' mit mir! gar schö - ne Spie - le spiel' ich mit
dir, manch bun - te Blu - men sind an dem Strand, mei - ne Mut - ter
p
pp
Bewegter.
hat manch gül - den Ge - wand." Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du
mf
In der ersten Bewegung.
nicht, was Er - len - kö - nig mir lei - se ver - spricht? Sei ru - hig, blei - be
mf
ru - hig, mein Kind; in dür - ren Blät - tern säu - selt der Wind. „Willst
Ped.

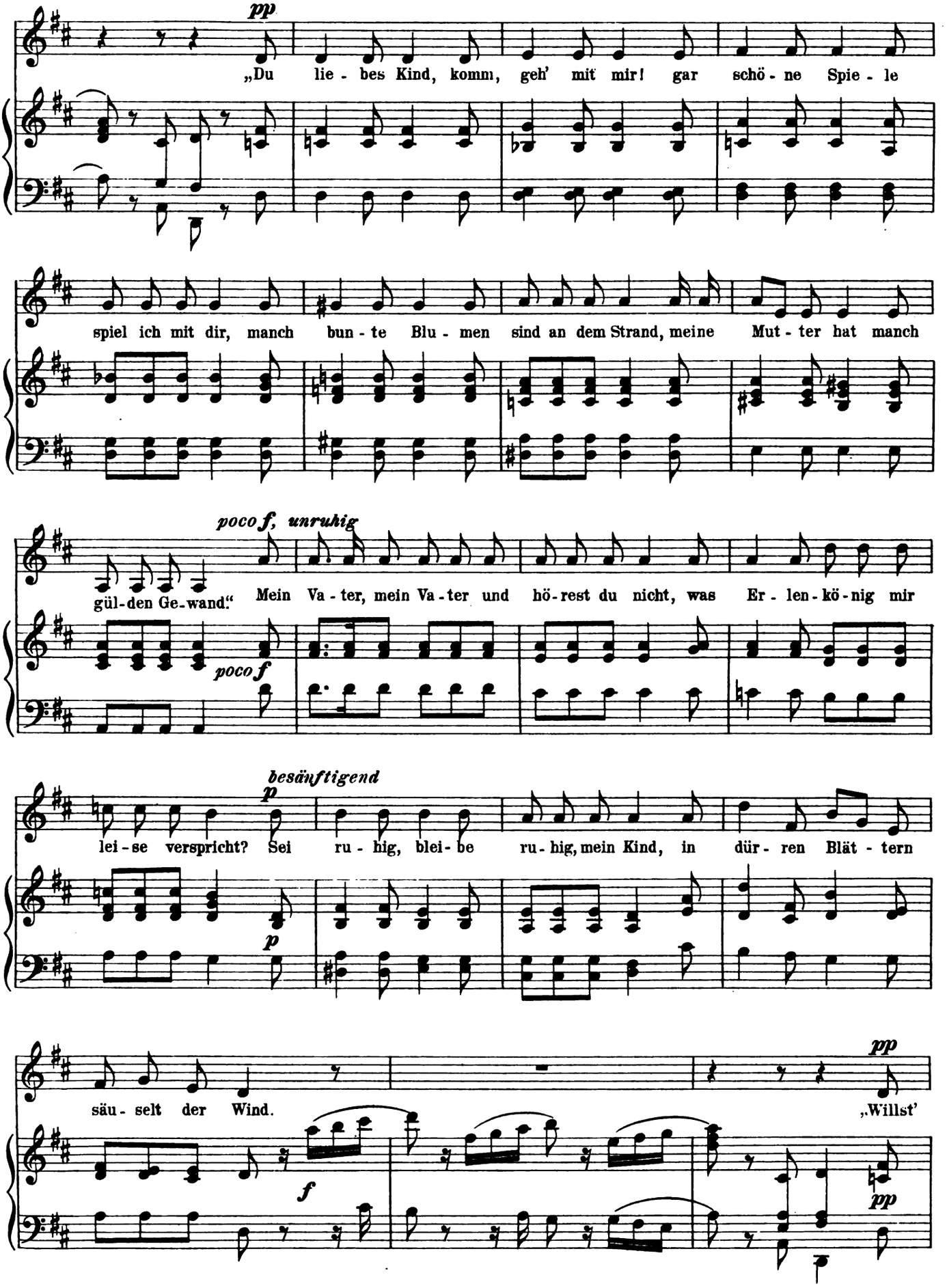

fei - ner Kna - be du mit mir gehn, mei - ne Töch - ter
pp
sol - len dich war - ten schön, mei - ne Töch - ter füh - ren den nächt - li - chen
Reih'n und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." Mein Va - ter, mein
pp
Bewegter.
pp
mf
Va - ter, und siehst du nicht dort Erl - kö - nigs Töch - ter am dü - stern
Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es ge - nau, es schei - nen die
f
al - ten Wei - den so grau. „Ich lieb' dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge -
mf
Ped.

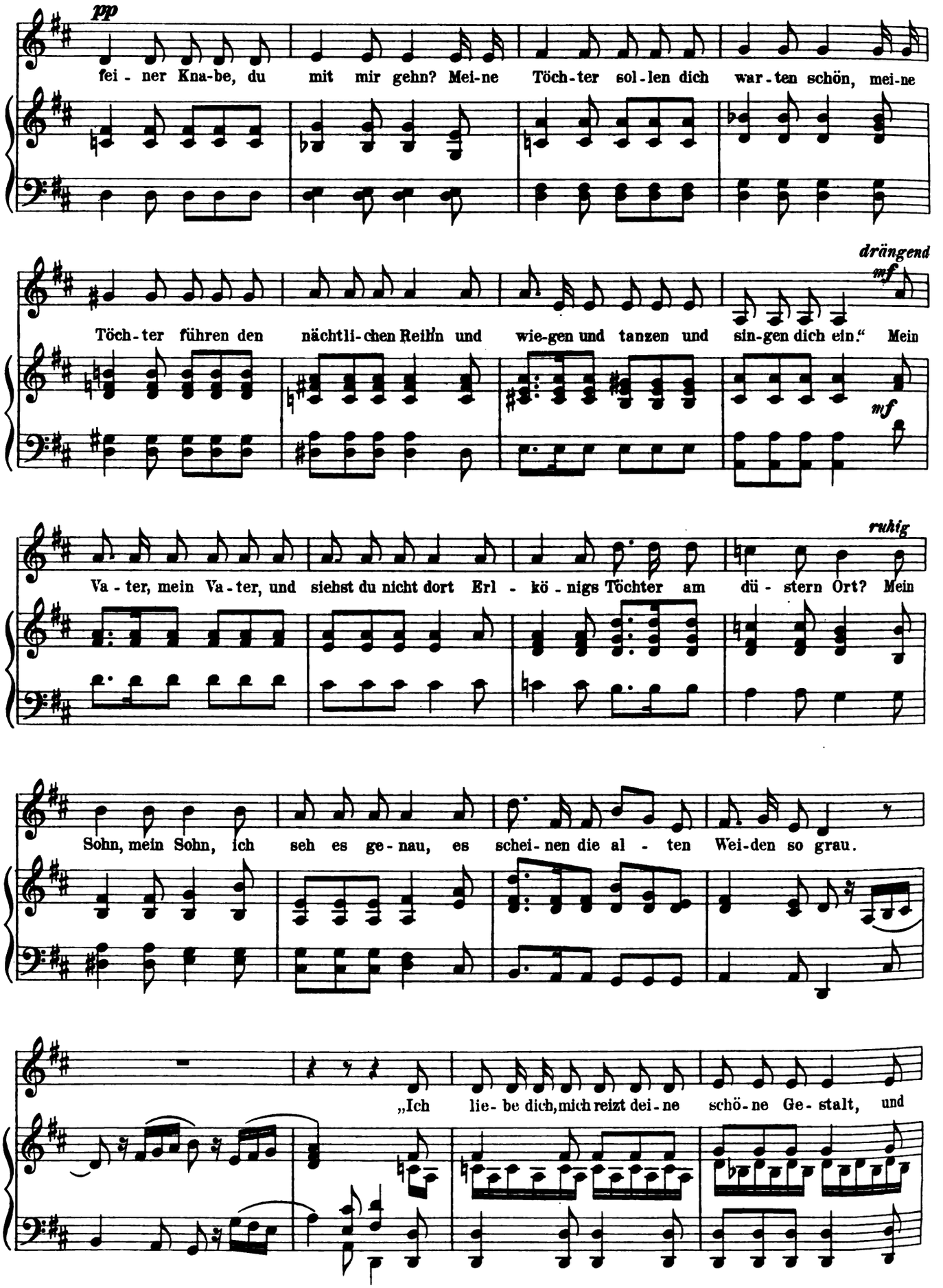

stalt und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge - walt."
Sehr bewegt.
Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt fasst er mich an!
Nach
Erl - kö - nig
und nach langsamer.
hat mir ein Leids ge - than.
In der ersten Be-
Dem Va - ter
wegung.
grauset's, er rei - tet ge - schwind und hält in den Ar - men das ächzende
Nach und nach
Kind, er reicht den Hof mit Müh' und Noth, in sei - nen
langsamer.
Ar - men das Kind war todt.

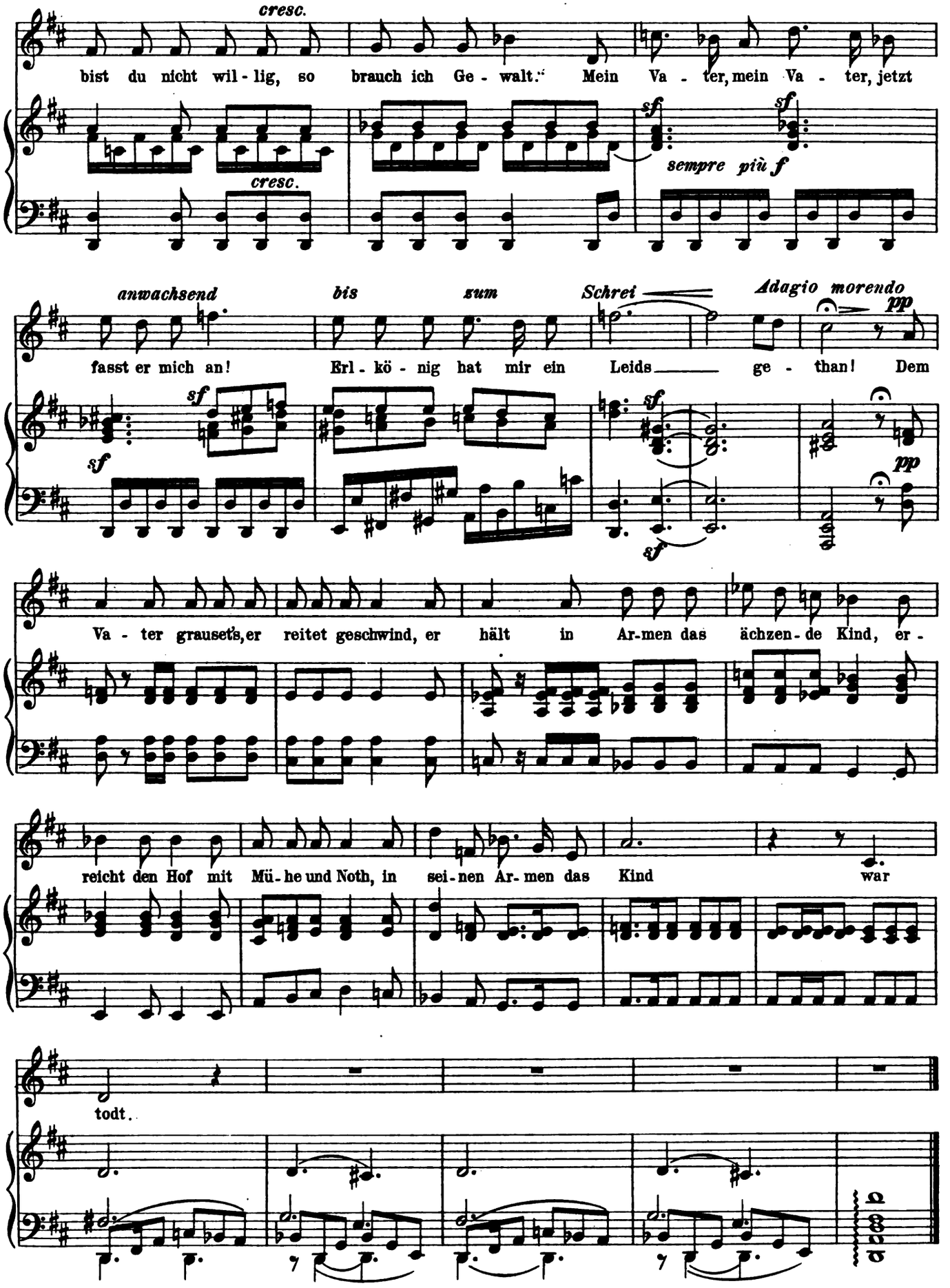
50. Erlkönig.

C. F. Zelter, 1797 begonnen, 1807 beendet. (1758 - 1832.)



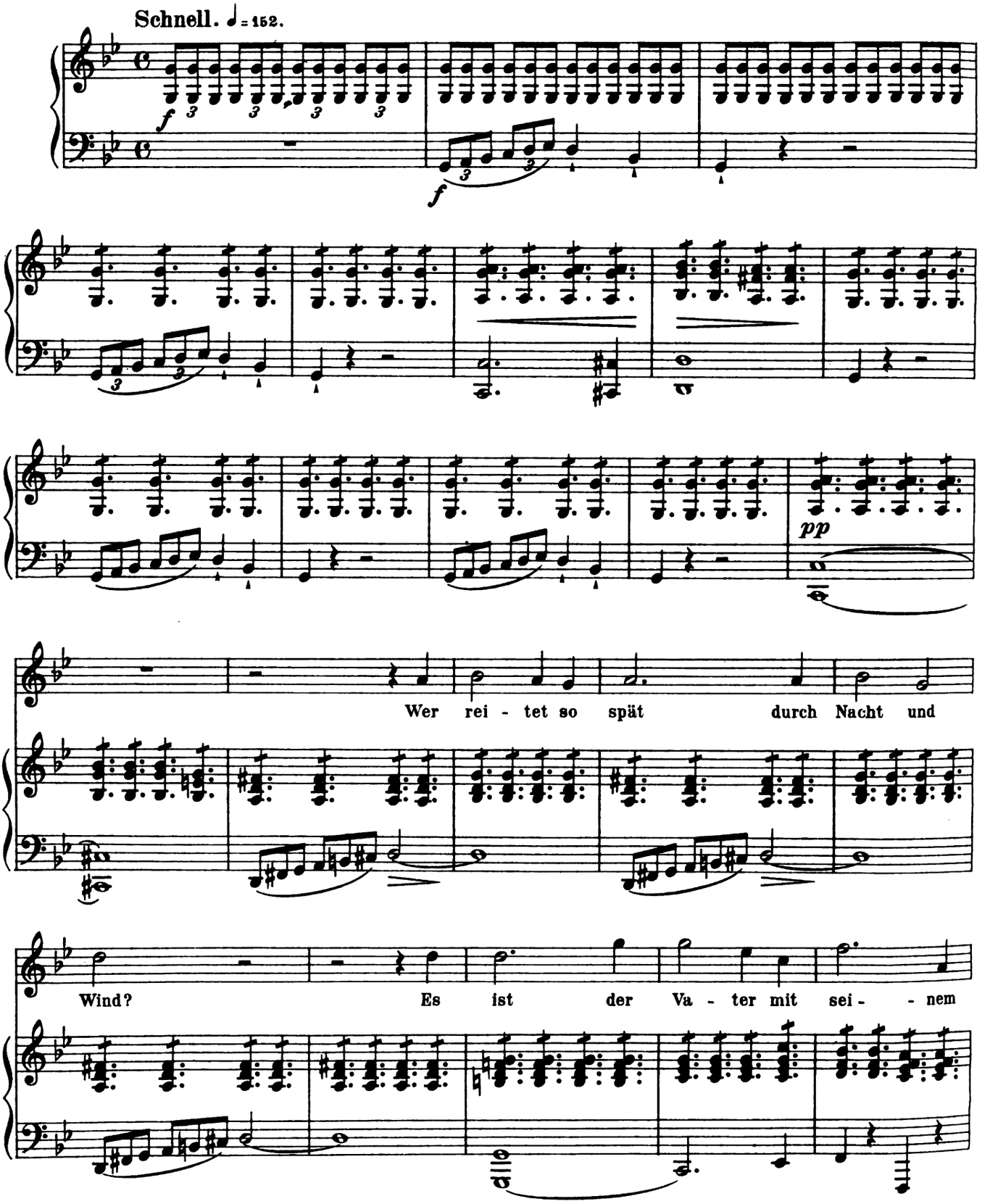

pp
„Du lie - bes Kind, komm, geh' mit mir! gar schö - ne Spie - le
spiel ich mit dir, manch bun - te Blu - men sind an dem Strand, meine Mut - ter hat manch
poco f, unruhig
gül-den Ge-wand." Mein Va - ter, mein Va - ter und hö-rest du nicht, was Er - len-kö-nig mir
poco f
besänftigend
p
lei - se verspricht? Sei ru - hig, blei - be ru - hig, mein Kind, in dür - ren Blät - tern
p
pp
säu - selt der Wind. „Willst'
f
pp

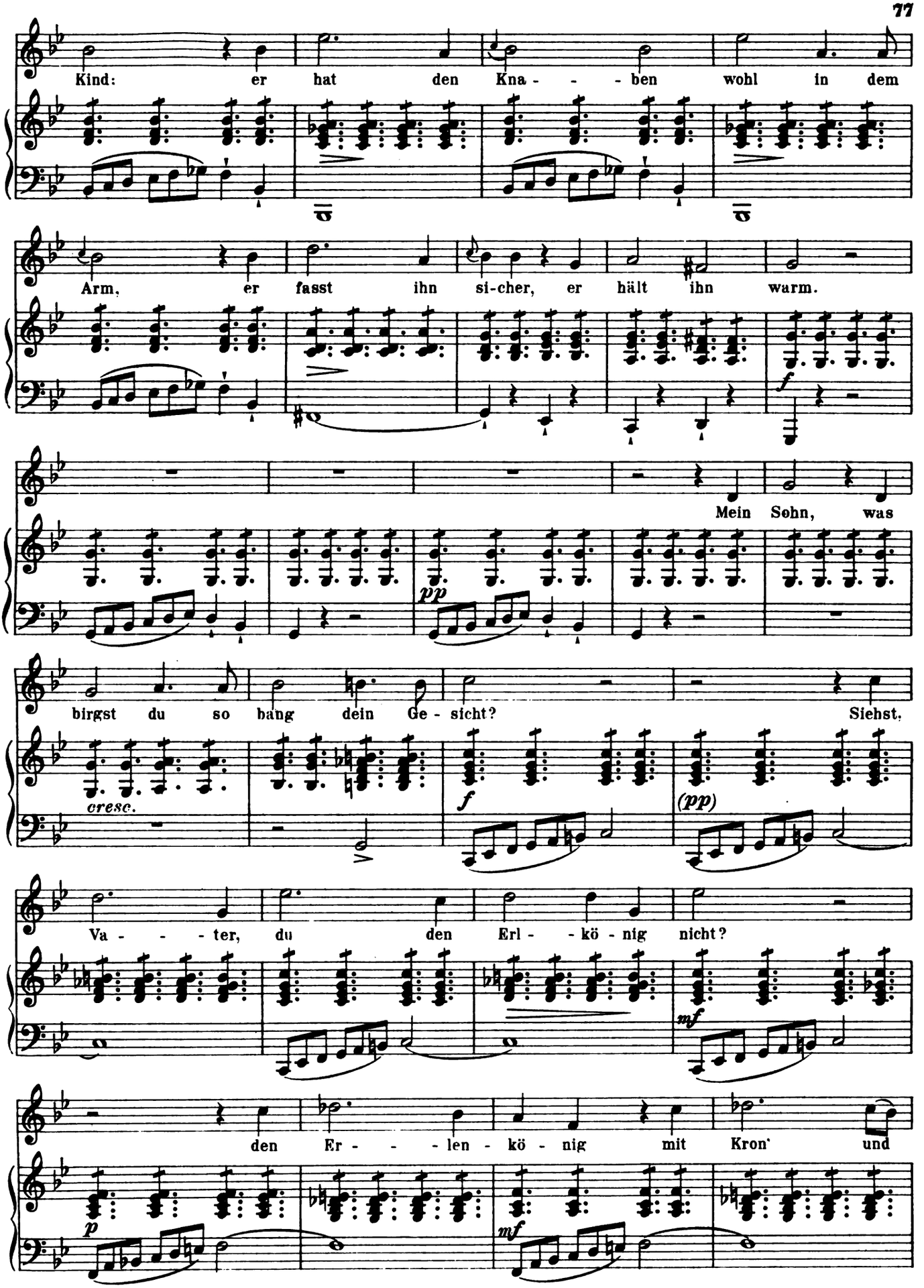

pp
fei - ner Kna-be, du mit mir gehn? Mei-ne Töch-ter sol-len dich war-ten schön, mei-ne
drängend
mf
Töch-ter führen den nächtli-chen Reihn und wie-gen und tanzen und sin-gen dich ein." Mein
mf
ruhig
Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl - kö - nigs Töchter am dü - stern Ort? Mein
Sohn, mein Sohn, ich seh es ge - nau, es schei - nen die al - ten Wei-den so grau.
„Ich lie - be dich, mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt, und

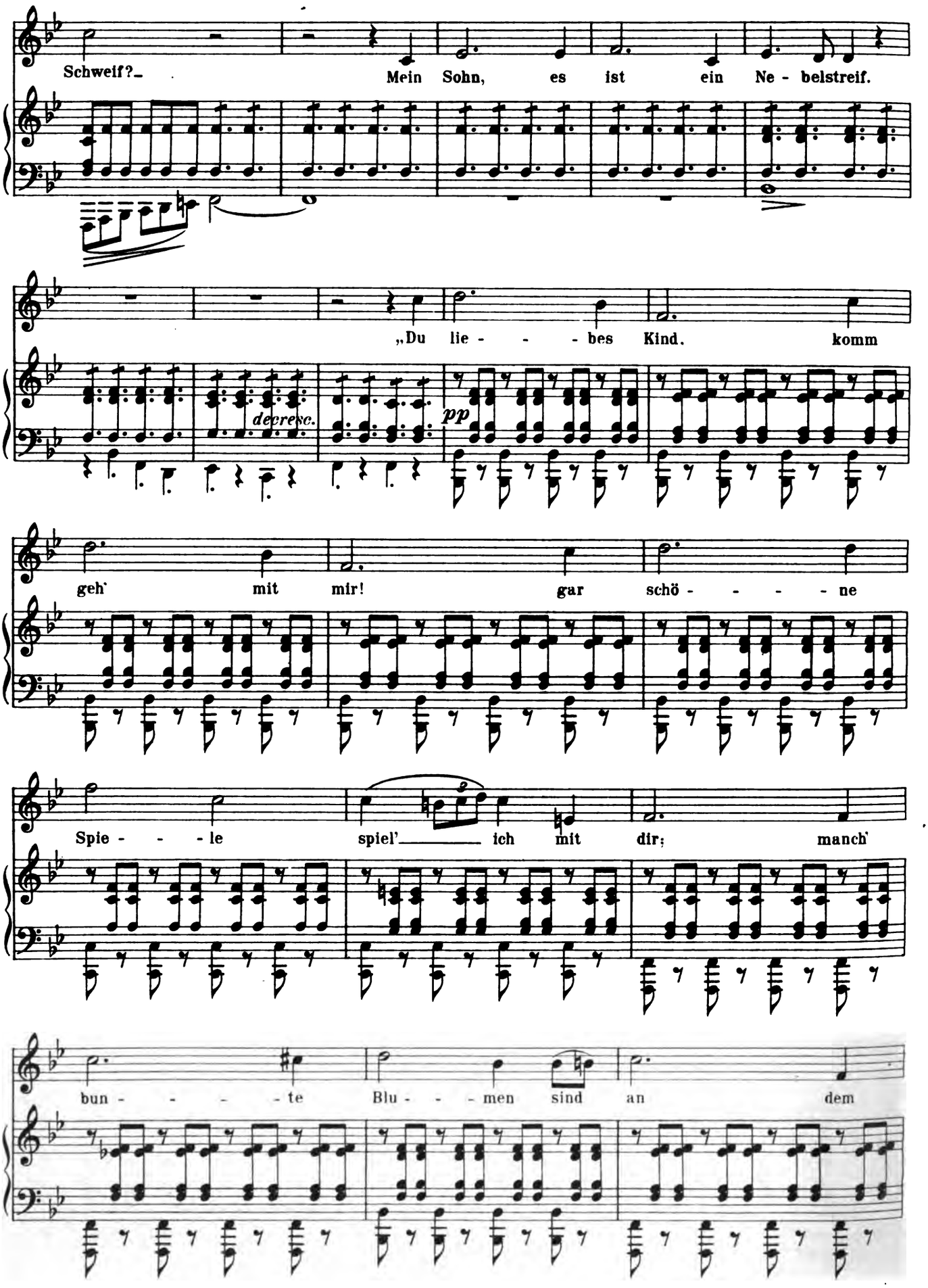

cresc.
bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge - walt.
Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt
cresc.
sf
sempre più f
anwachsend
bis
zum
Schrei
Adagio morendo
pp
fasst er mich an!
Erl - kö - nig hat mir ein Leids
ge - than!
Dem
sf
sf
sf
sf
pp
Va - ter grauset's, er reitet geschwind, er hält in Ar-men das ächzen - de Kind, er -
reicht den Hof mit Mü - he und Noth, in sei - nen Ar - men das Kind war
todt.

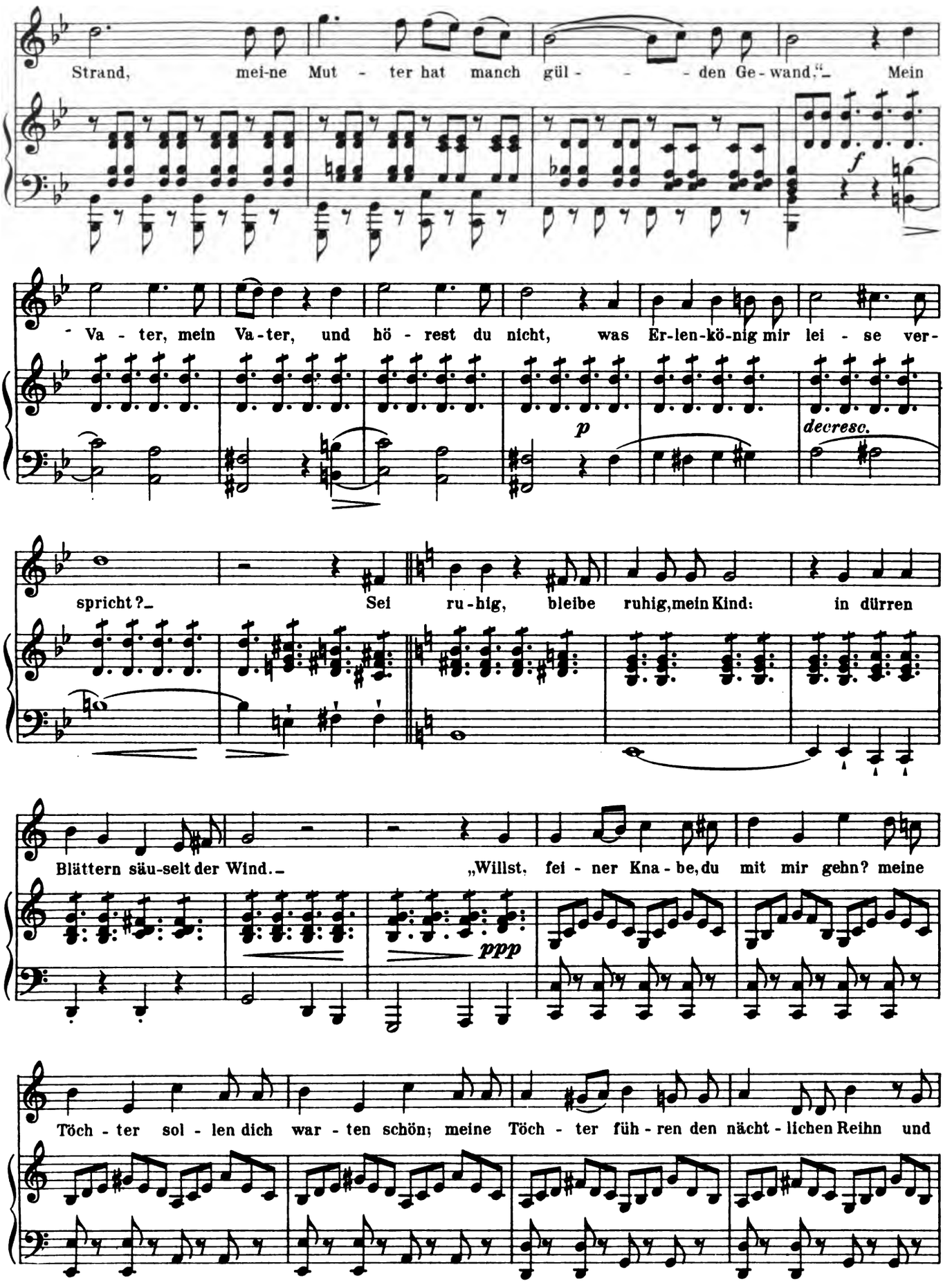
51. Erlkönig.

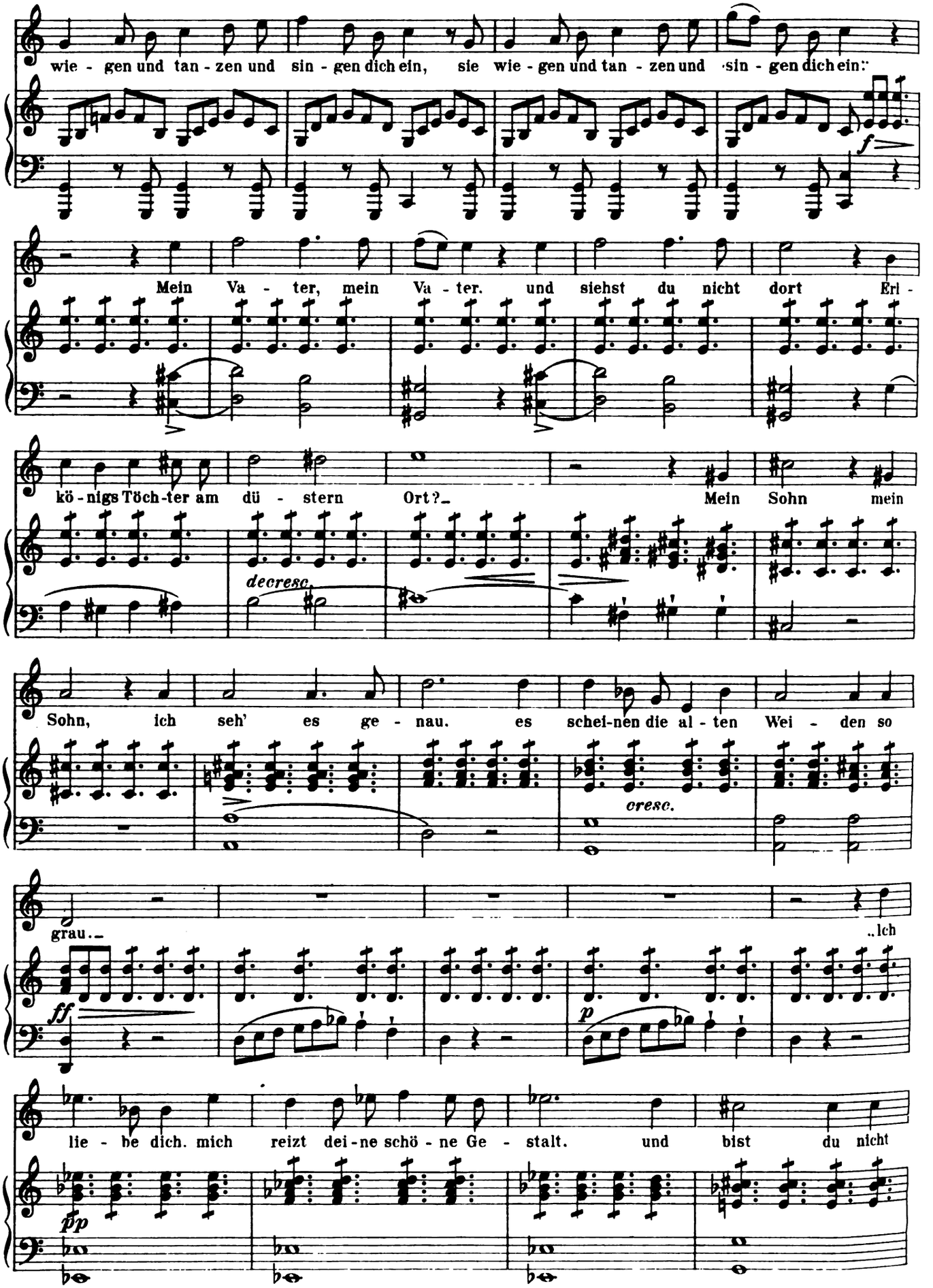
Franz Schubert, 1815. (1797-1828). Op. 1.

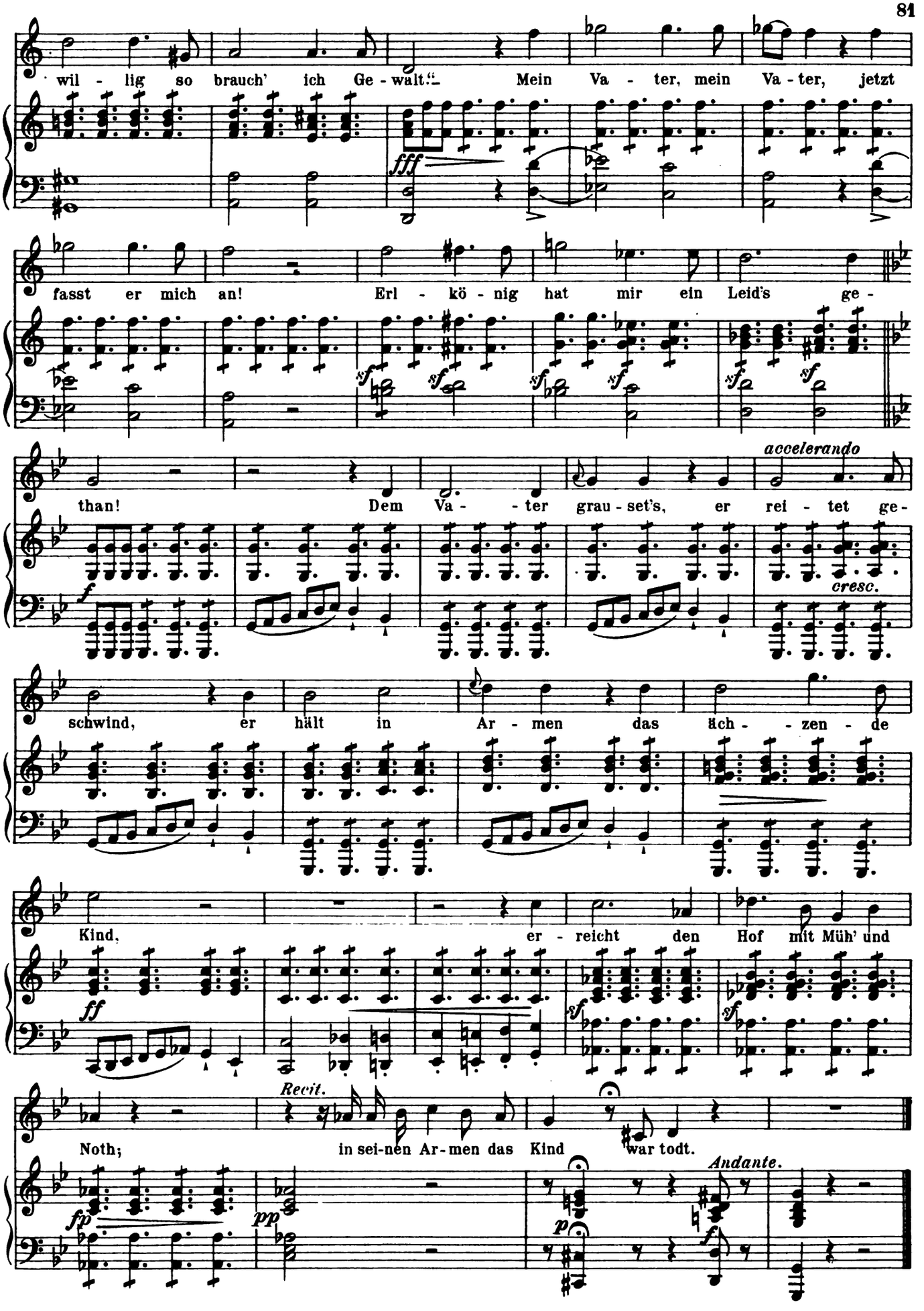



Kind: er hat den Kna - - - ben wohl in dem
Arm, er fasst ihn si-cher, er hält ihn warm.
Mein Sohn, was
birgst du so bang dein Ge - sicht? Siehst,
cresc.
Va - - - ter, du den Erl - - kö - nig nicht?
den Er - - - len - kö - nig mit Kron' und


Schweif? Mein Sohn, es ist ein Ne - belstreif.
„Du lie - - - bes Kind, komm
decresc.
pp
geh' mit mir! gar schö - - - - ne
Spie - - - le spiel' ich mit dir; manch'
bun - - - - te Blu - - men sind an dem

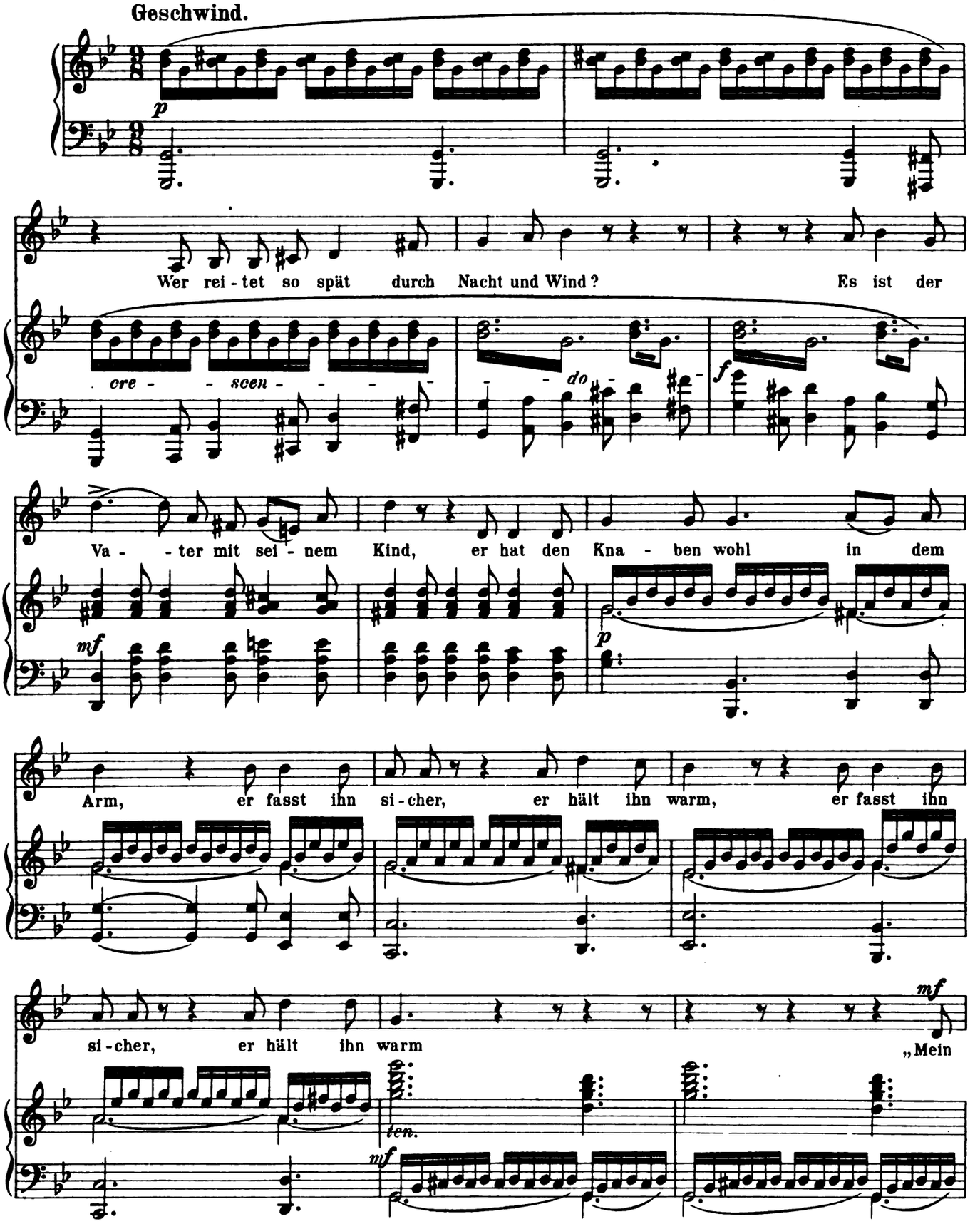

Strand, mei-ne Mut - ter hat manch gül - - - den Ge-wand."- Mein
f
- Va - ter, mein Va-ter, und hö - rest du nicht, was Er-len-kö-nig mir lei - se ver-
p
decresc.
spricht?- Sei ru-hig, bleibe ruhig, mein Kind: in dürren
Blättern säu-selt der Wind.- „Willst, fei - ner Kna - be, du mit mir gehn? meine
ppp
Töch - ter sol - len dich war - ten schön; meine Töch - ter füh - ren den nächt - lichen Reihn und


wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, sie wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein:
f
Mein Va - ter, mein Va - ter. und siehst du nicht dort Erl -
kö - nigs Töch - ter am dü - stern Ort?_ Mein Sohn mein
decresc.
Sohn, ich seh' es ge - nau. es schei-nen die al - ten Wei - den so
cresc.
grau._ ..Ich
ff
p
lie - be dich. mich reizt dei - ne schö - ne Ge - stalt. und bist du nicht
pp

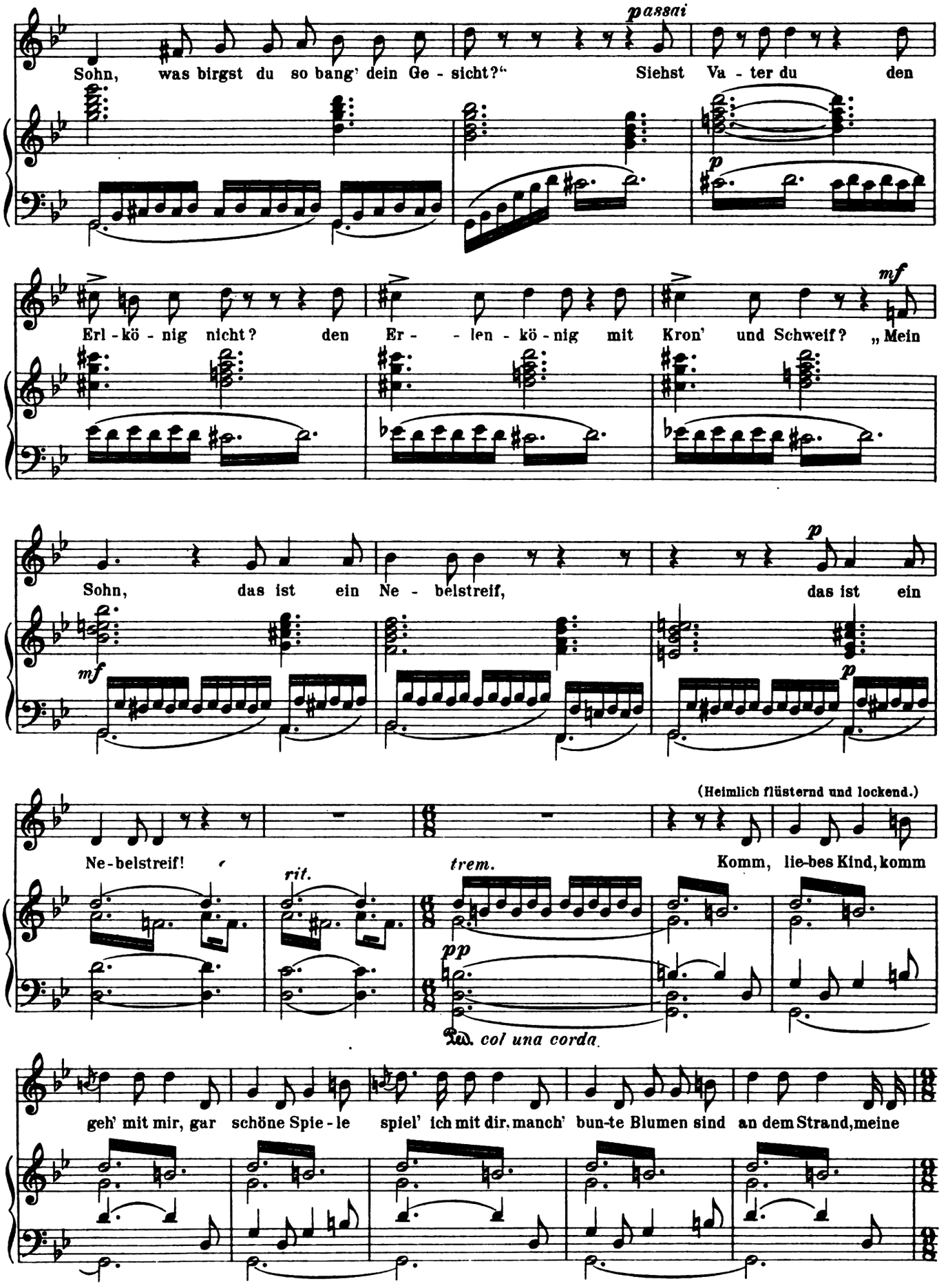

wil - lig so brauch' ich Ge - walt." Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt
fasst er mich an! Erl - kö - nig hat mir ein Leid's ge -
than! Dem Va - - ter grau - set's, er rei - tet ge -
accelerando
cresc.
schwind, er hält in Ar - men das ächz - zen - de
Kind, er - reicht den Hof mit Müh' und
Noth; in sei-nen Ar-men das Kind war todt.
Recit.
Andante.

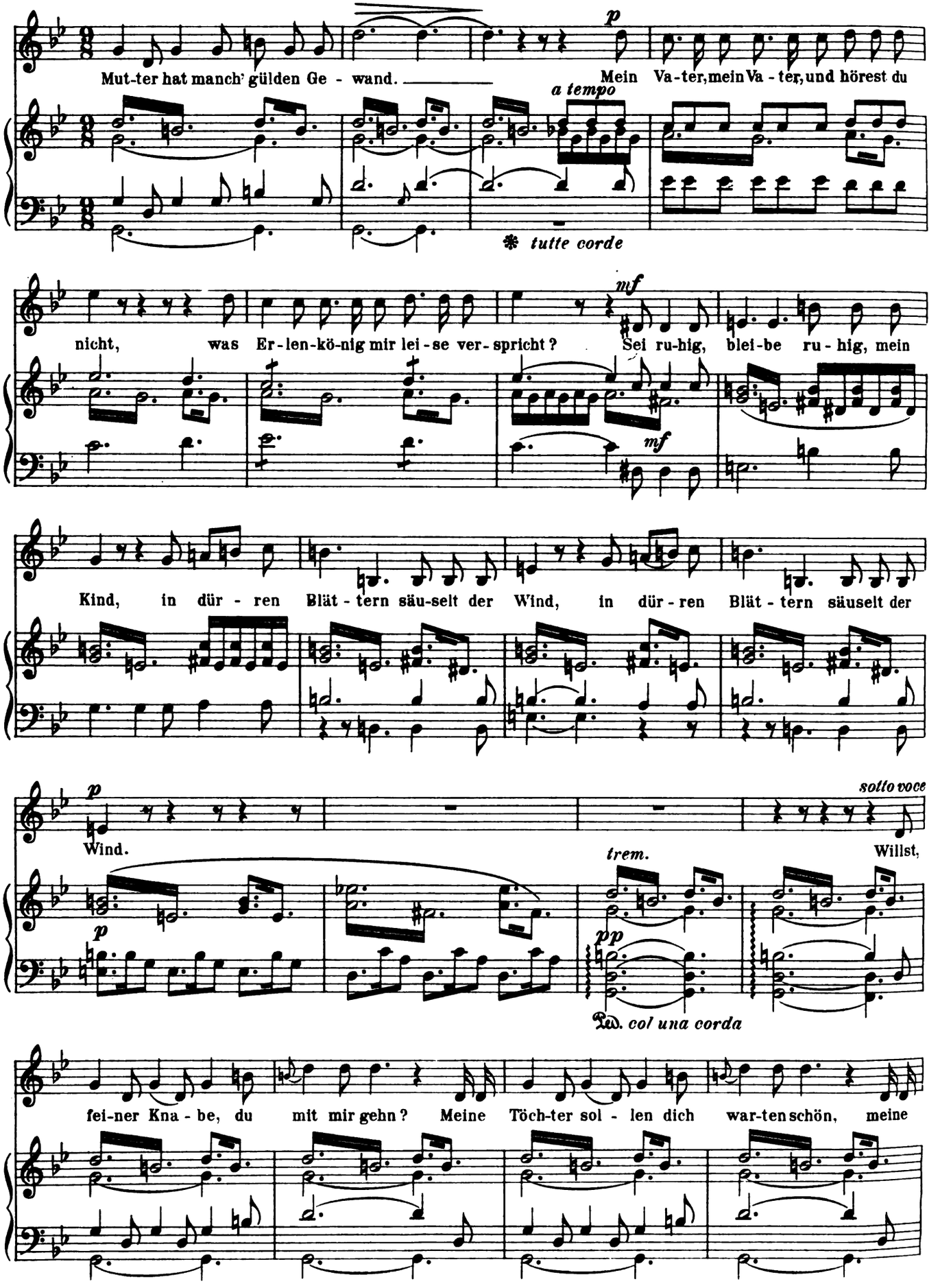
52. Der Erlenkönig.

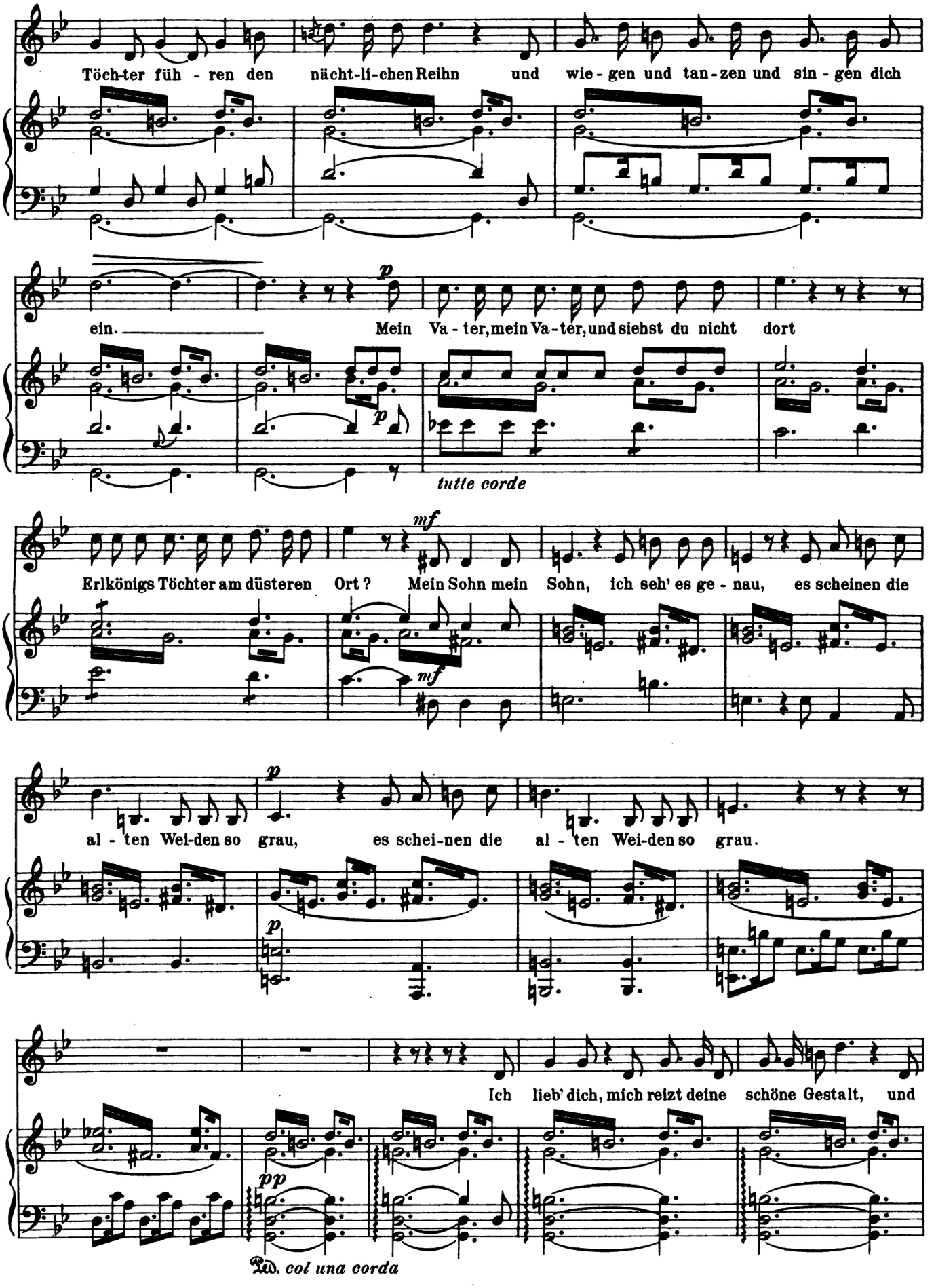
Carl Loewe, 1817. (1796-1869). Op. 1. No 3

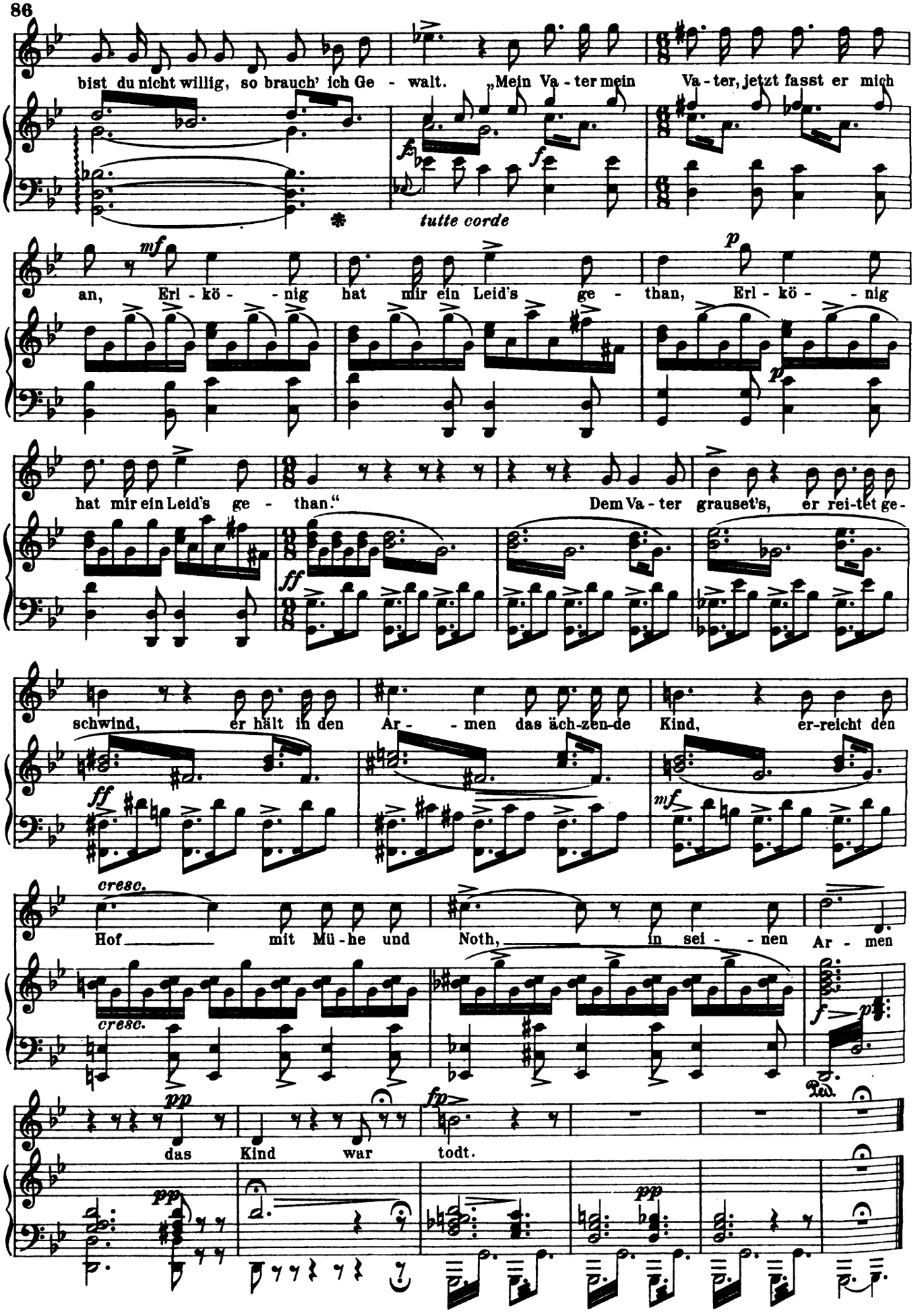


Der Abdruck der Ballade erfolgt mit freundlicher Bewilligung der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung (Robert Lienau) in Berlin.


passai
Sohn, was birgst du so bang' dein Ge - sicht?“ Siehst Va - ter du den
p
Erl - kö - nig nicht? den Er - - len - kö - nig mit Kron' und Schweif? „Mein
mf
Sohn, das ist ein Ne - belstreif, das ist ein
mf
p
p
(Heimlich flüsternd und lockend.)
Ne-belstreif!
rit.
trem.
Komm, lie-bes Kind, komm
pp
col una corda
geh' mit mir, gar schöne Spie - le spiel' ich mit dir, manch' bun-te Blumen sind an dem Strand, meine


Mut-ter hat manch' gülden Ge - wand. Mein Va-ter, mein Va - ter, und hörest du
p
a tempo
* tutte corde
nicht, was Er-len-kö-nig mir lei-se ver-spricht? Sei ru-hig, blei-be ru - hig, mein
mf
mf
Kind, in dür - ren Blät - tern säu-selt der Wind, in dür-ren Blät - tern säuselt der
p
Wind.
sotto voce
Willst,
trem.
p
pp
Ped. col una corda
fei-ner Kna - be, du mit mir gehn? Meine Töch-ter sol - len dich war-ten schön, meine

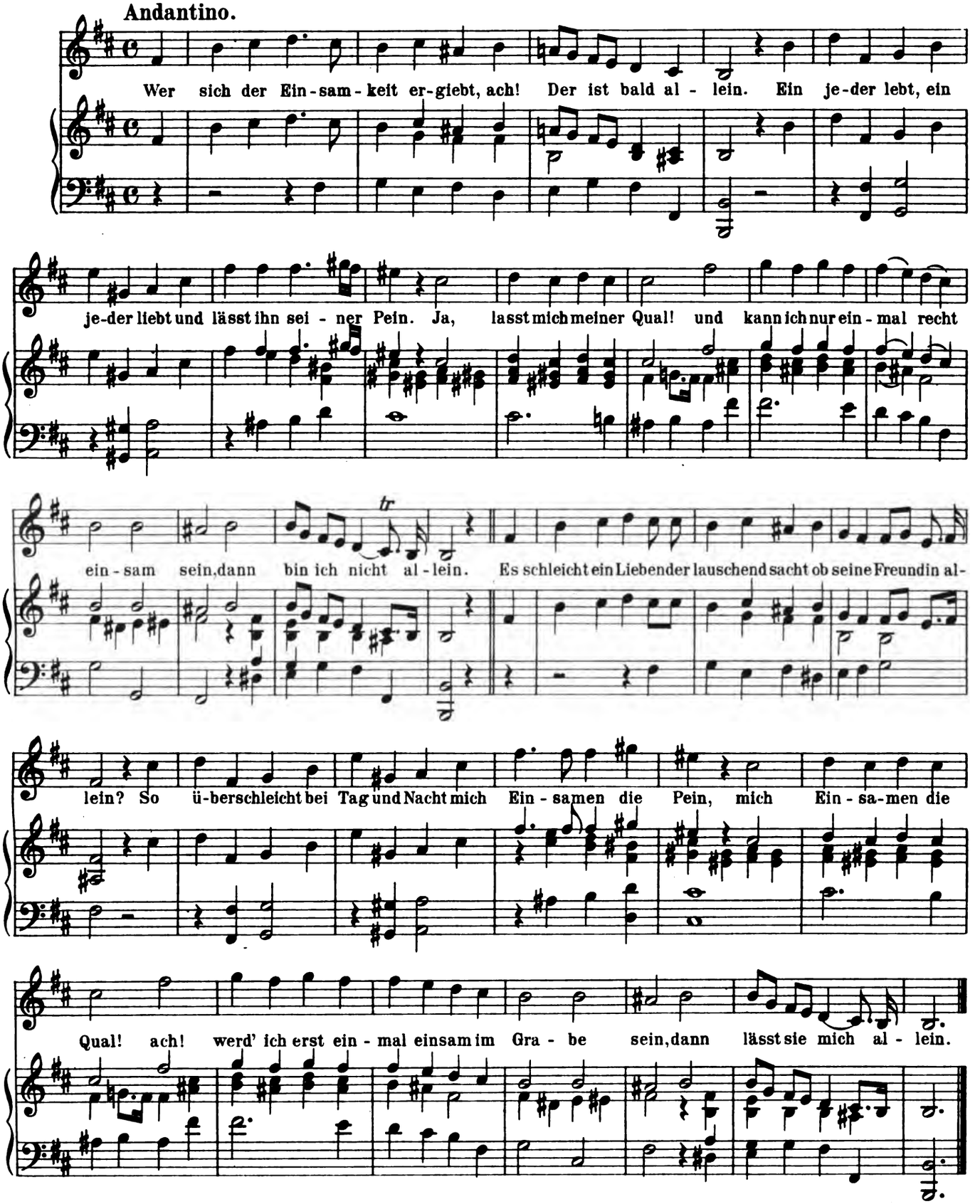

Töch-ter füh - ren den nächt-li-chen Reihn und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich
ein.
p
Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort
p
tutte corde
mf
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort ? Mein Sohn mein Sohn, ich seh' es ge - nau, es scheinen die
mf
p
al - ten Wei-den so grau, es schei-nen die al - ten Wei-den so grau.
p
Ich lieb' dich, mich reizt deine schöne Gestalt, und
pp
Ped. col una corda


bist du nicht willig, so brauch' ich Ge - walt. „Mein Va - ter mein Va - ter, jetzt fasst er mich
tutte corde
an, Erl - kö - - nig hat mir ein Leid's ge - than, Erl - kö - - nig
hat mir ein Leid's ge - than." Dem Va - ter grauset's, er rei-tet ge-
schwind, er hält in den Ar - - men das ächzende Kind, er-reicht den
cresc.
Hof mit Mü - he und Noth, in sei - - nen Ar - men
das Kind war todt.

53. Wer sich der Einsamkeit ergiebt.

Gedichtet um 1783.

Carl Friedrich Zelter, 1795. (1758-1832).

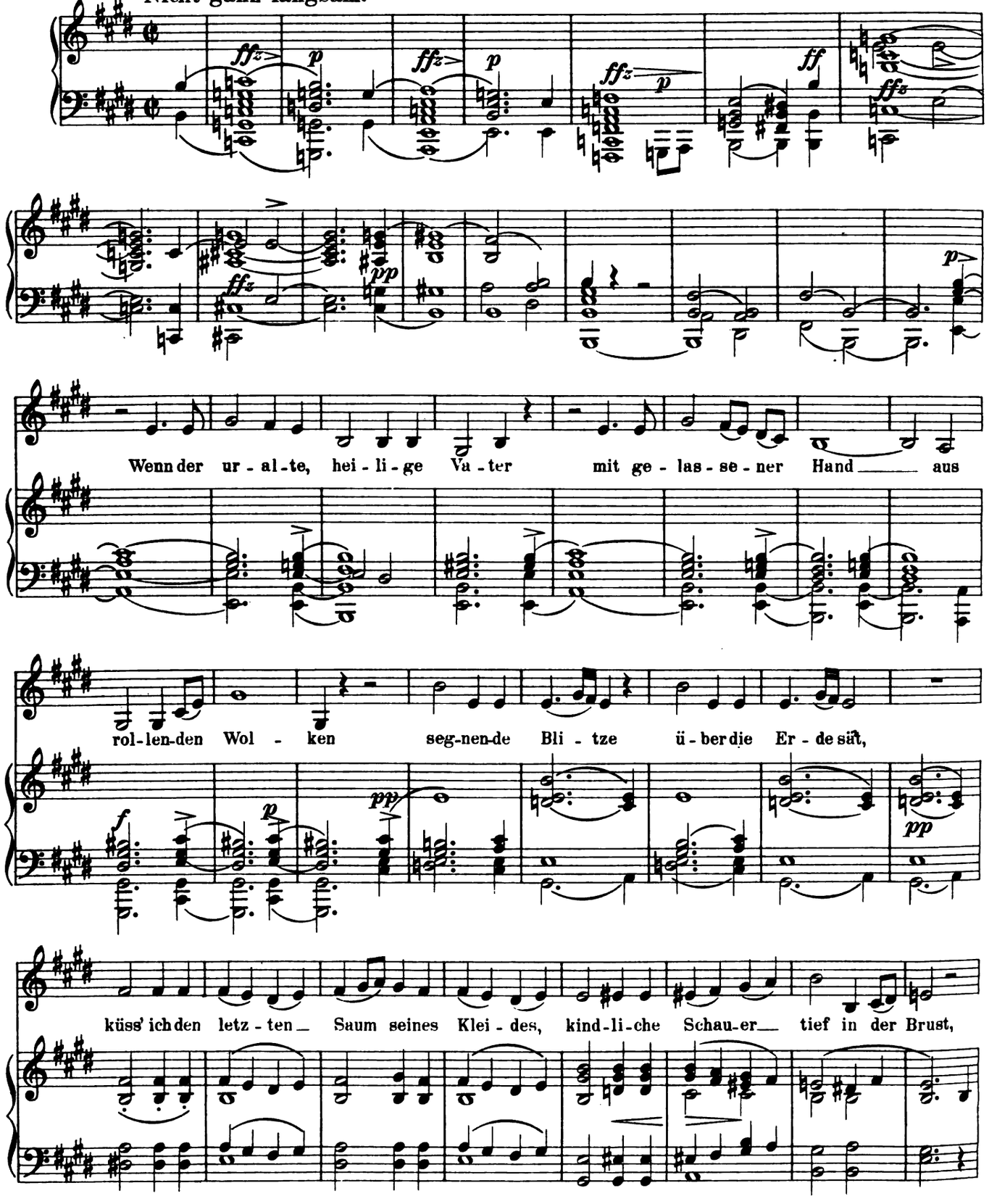


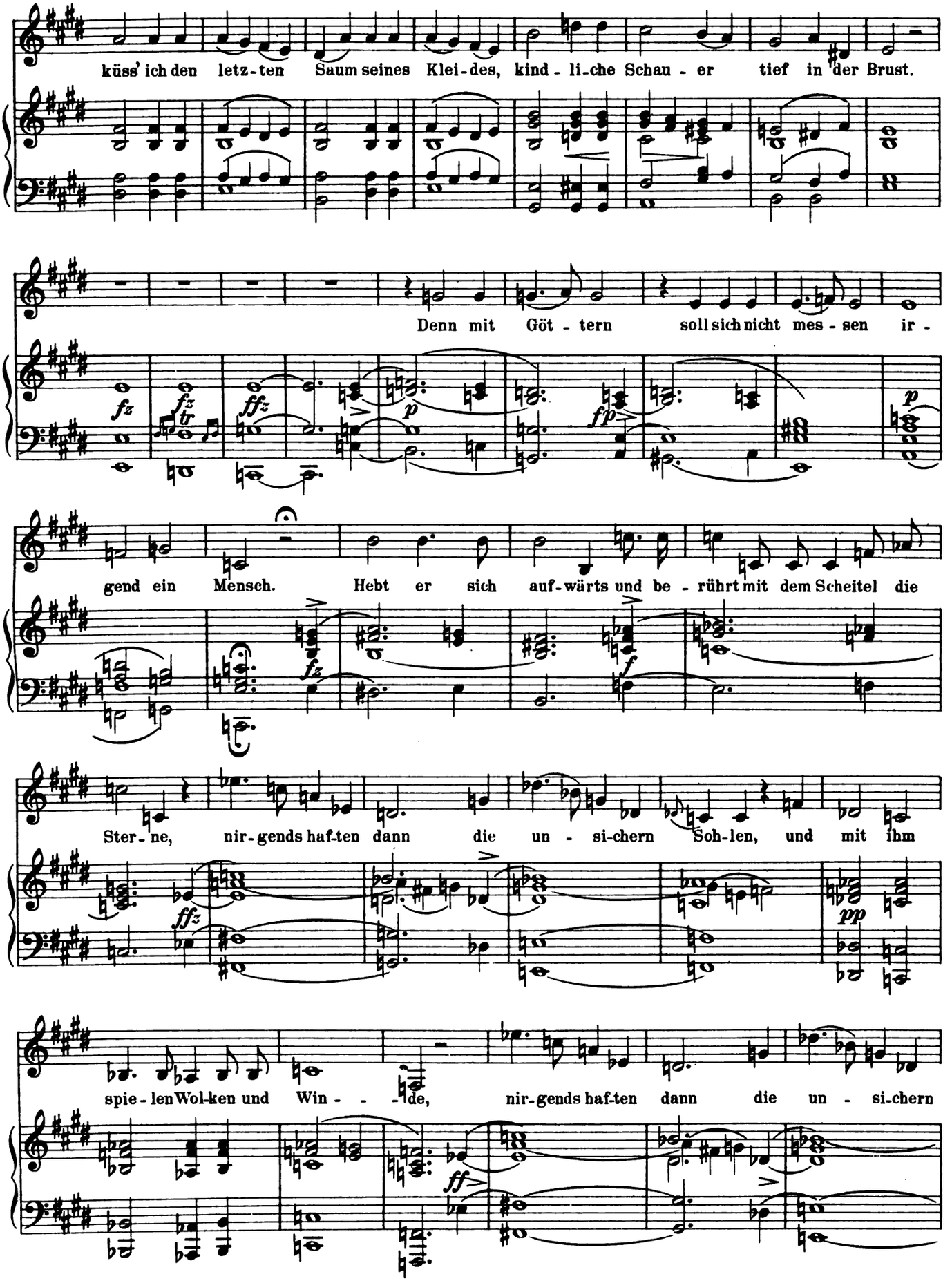
54. Grenzen der Menschheit.

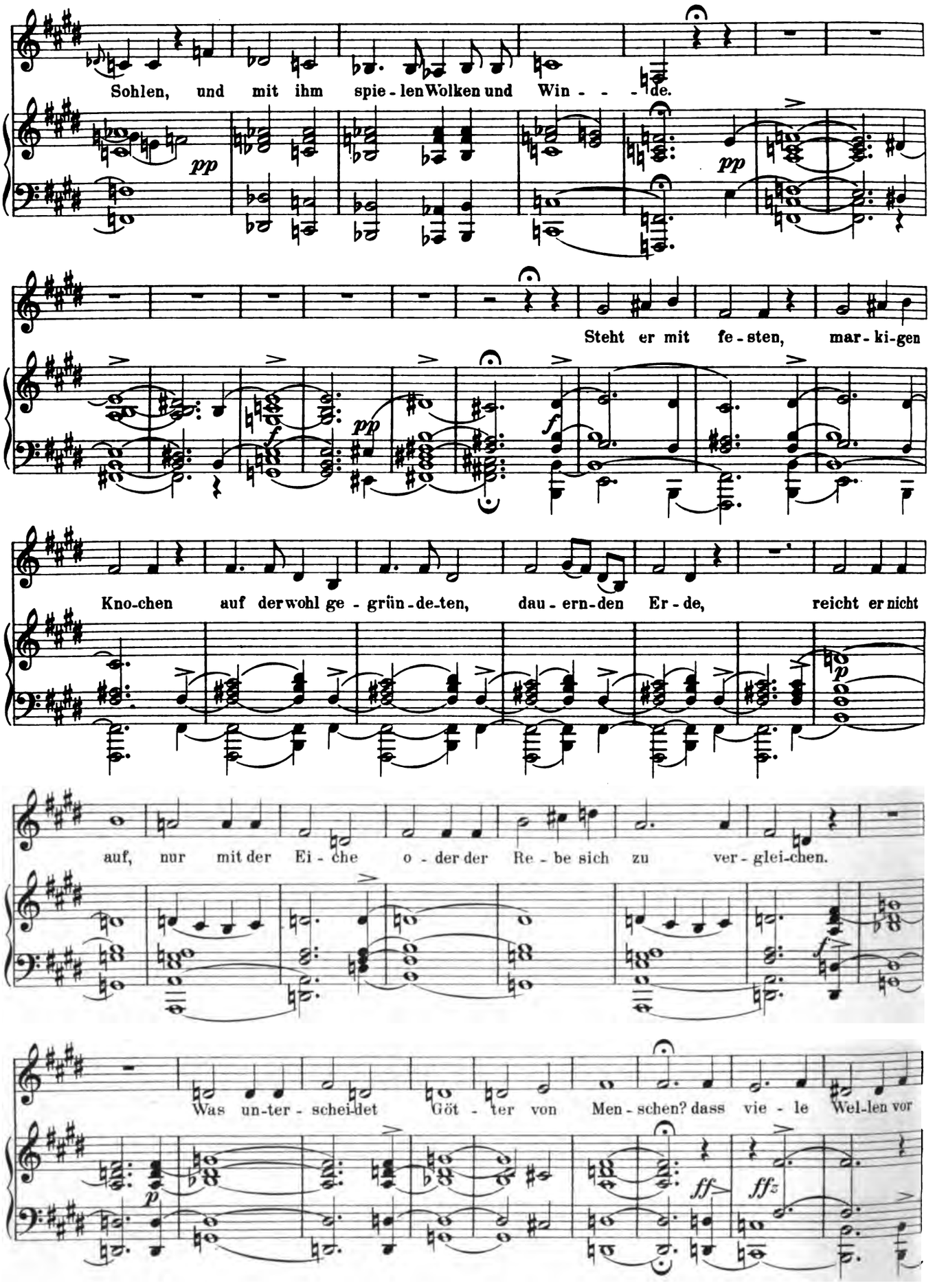
ged. 1781 oder früher.

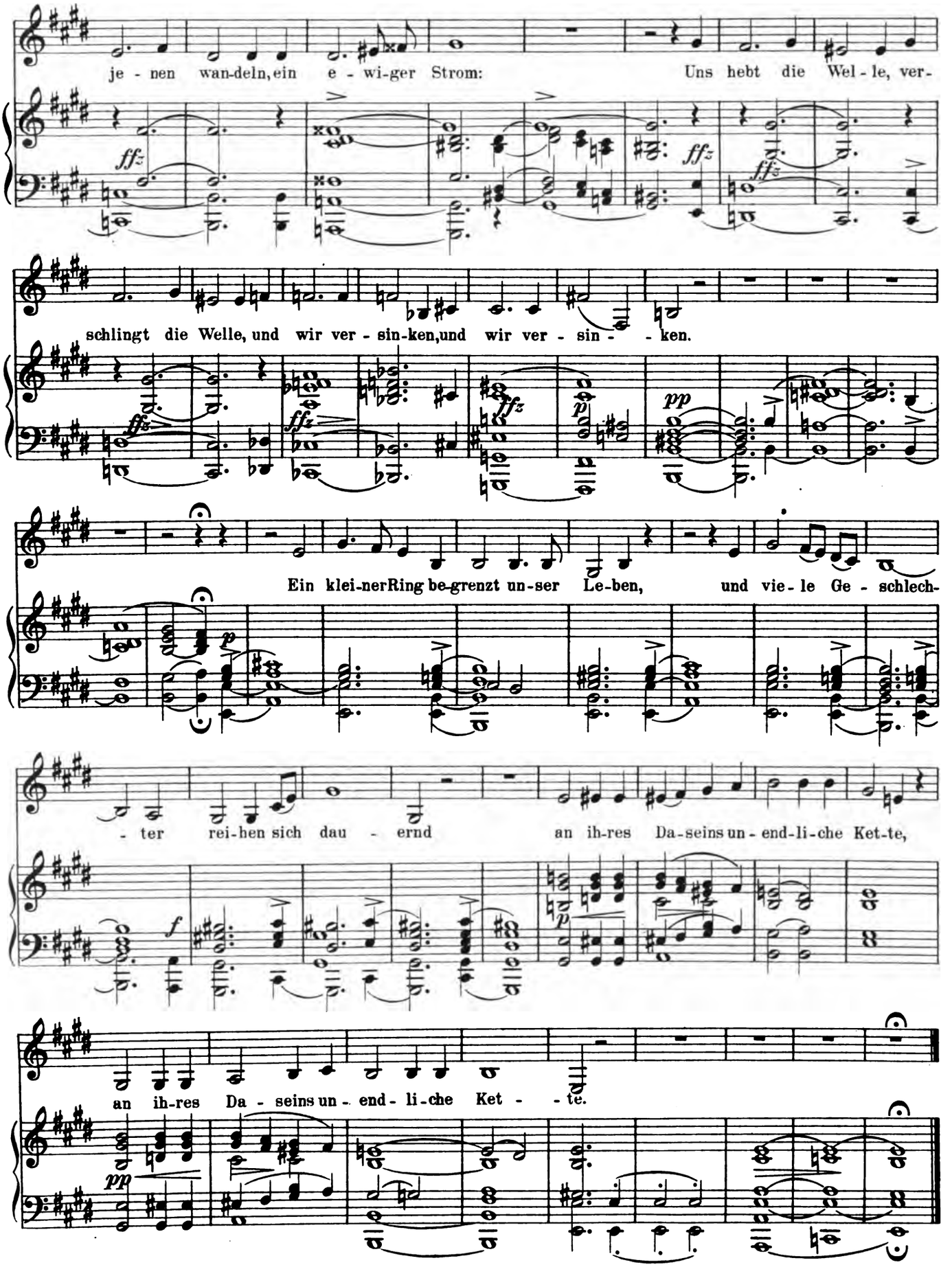
Franz Schubert, 1821. (1797-1828).
Nachlass.

Nicht ganz langsam.




küss' ich den letz-ten Saum seines Klei-des, kind-li-che Schau-er tief in der Brust.
Denn mit Göt-tern soll sich nicht mes-sen ir-
gend ein Mensch. Hebt er sich auf-wärts und be-rührt mit dem Scheitel die
Ster-ne, nir-gends haf-ten dann die un-si-chern Soh-len, und mit ihm
spie-len Wol-ken und Win-de, nir-gends haf-ten dann die un-si-chern

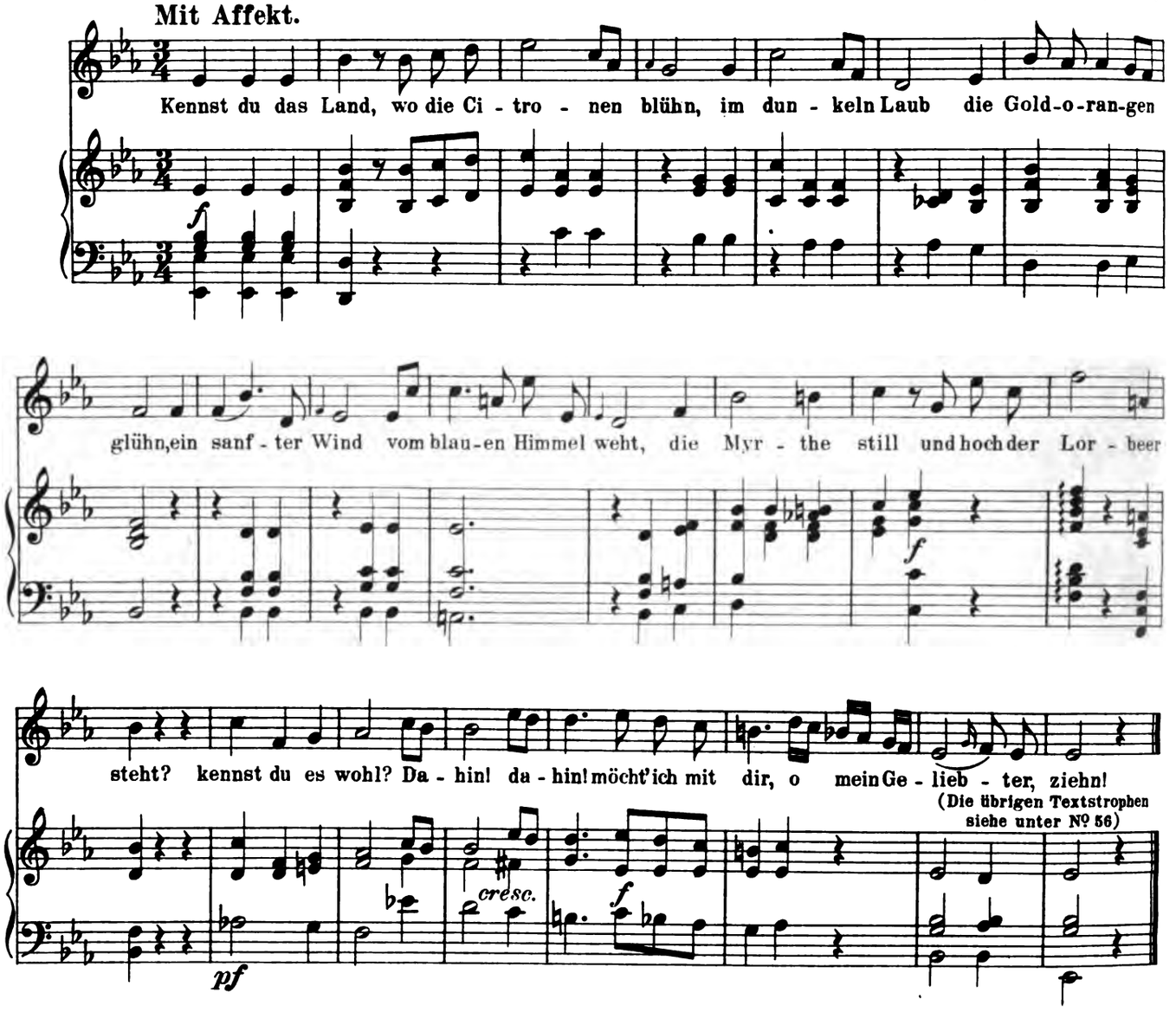

Sohlen, und mit ihm spie - len Wolken und Win - - - de.
Steht er mit fe - sten, mar - ki - gen
Kno - chen auf der wohl ge - grün - de - ten, dau - ern - den Er - de, reicht er nicht
auf, nur mit der Ei - che o - der der Re - be sich zu ver - glei - chen.
Was un - ter - schei - det Göt - ter von Men - schen? dass vie - le Wel - len vor


je - nen wan-deln, ein e - wi-ger Strom: Uns hebt die Wel - le, ver-
schlingt die Welle, und wir ver - sin-ken, und wir ver - sin - - ken.
Ein klei-ner Ring be-grenzt un-ser Le-ben, und vie - le Ge - schlech-
- ter rei-hen sich dau - ernd an ih-res Da-seins un - end-li-che Ket-te,
an ih-res Da - seins un - end - li-che Ket - - te.

55. Italien.

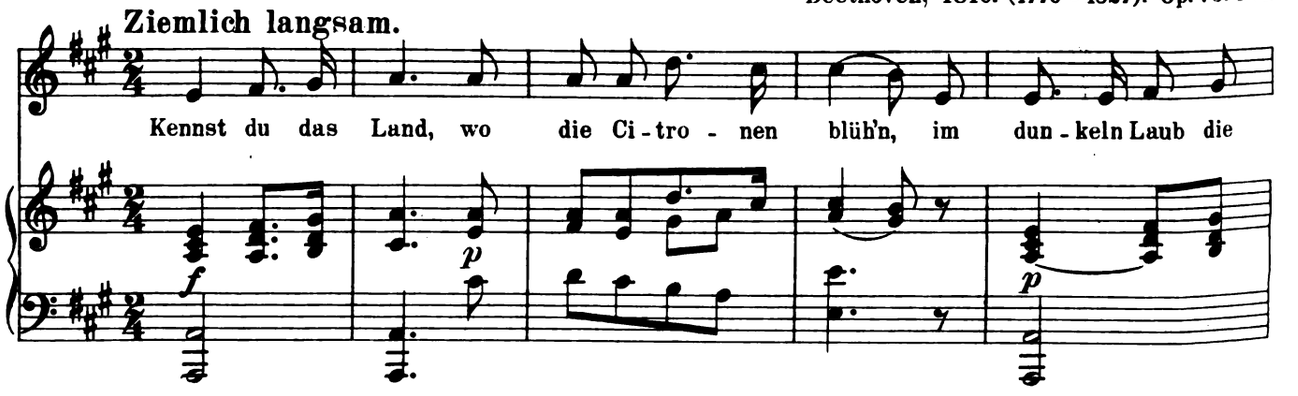
gedichtet um 1784.

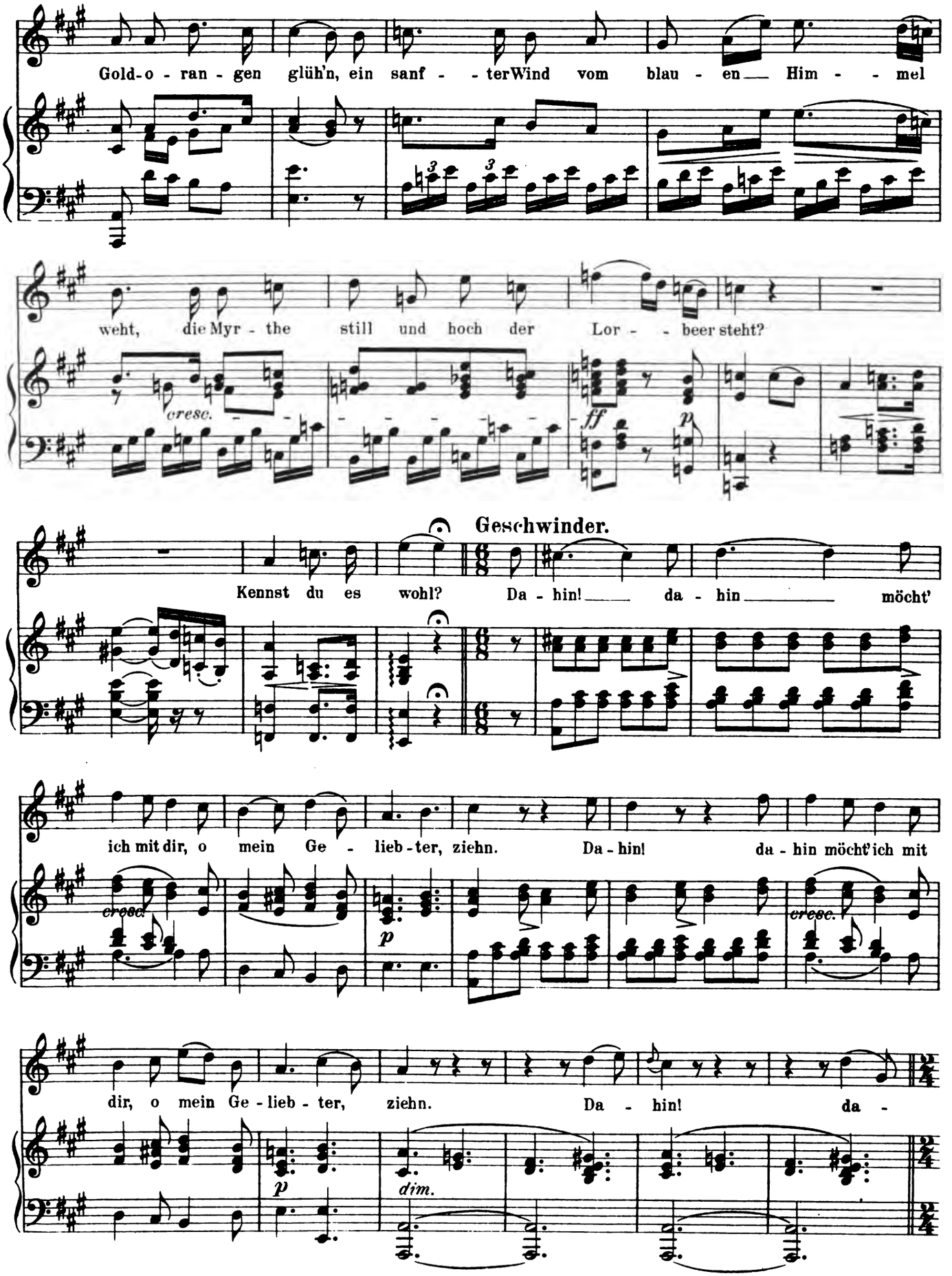
J. F. Reichardt, 1795. (1752-1814).



56. Mignon.

Beethoven, 1810. (1770 - 1827). Op. 75. Nº 1.




Gold-o - ran - gen glüh'n, ein sanf - - ter Wind vom blau - en — Him - - mel
weht, die Myr - the still und hoch der Lor - - beer steht?
cresc.
ff
p
Geschwinder.
Kennst du es wohl? Da - hin! — da - hin — möcht'
ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn. Da - hin! da - hin möcht' ich mit
cresc.
p
cresc.
dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn. Da - hin! da -
p
dim.

Tempo I.

Mit Nachdruck

hin! Kennst du das Haus? Auf Säu-len ruht sein Dach, es glänzt der Saal, es

cresc.

f *p* *p*

schimmert das Ge - mach, und Mar - - mor-bil - der stehn und sehn mich

an: Was hat man dir, du ar - mes Kind, ge - than?

cresc.

ff *p*

Geschwinder.

Kennst du es wohl? Da - hin! — da - hin — möcht'

ich mit dir, o mein — Be - - schü - tzer, ziehn. Da - hin! da -

cresc.

hin möcht' ich mit dir, o mein Be - schu - tzer, ziehn. Da - hin! da -

cresc.

dim.

Tempo I.

hin! Kennst du den Berg und sei-nen Wol - ken - steg? Das Maulthier sucht im

cresc.

Ne-bel sei - nen Weg; in Höh - - len wohnt der Dra - chen al - - - te

Brut; es stürzt der Fels und ü - ber ihn die Fluth.

Geschwinder.

Kennst du ihn wohl? Da - hin! da - hin geht un-ser Weg! o

cresc.

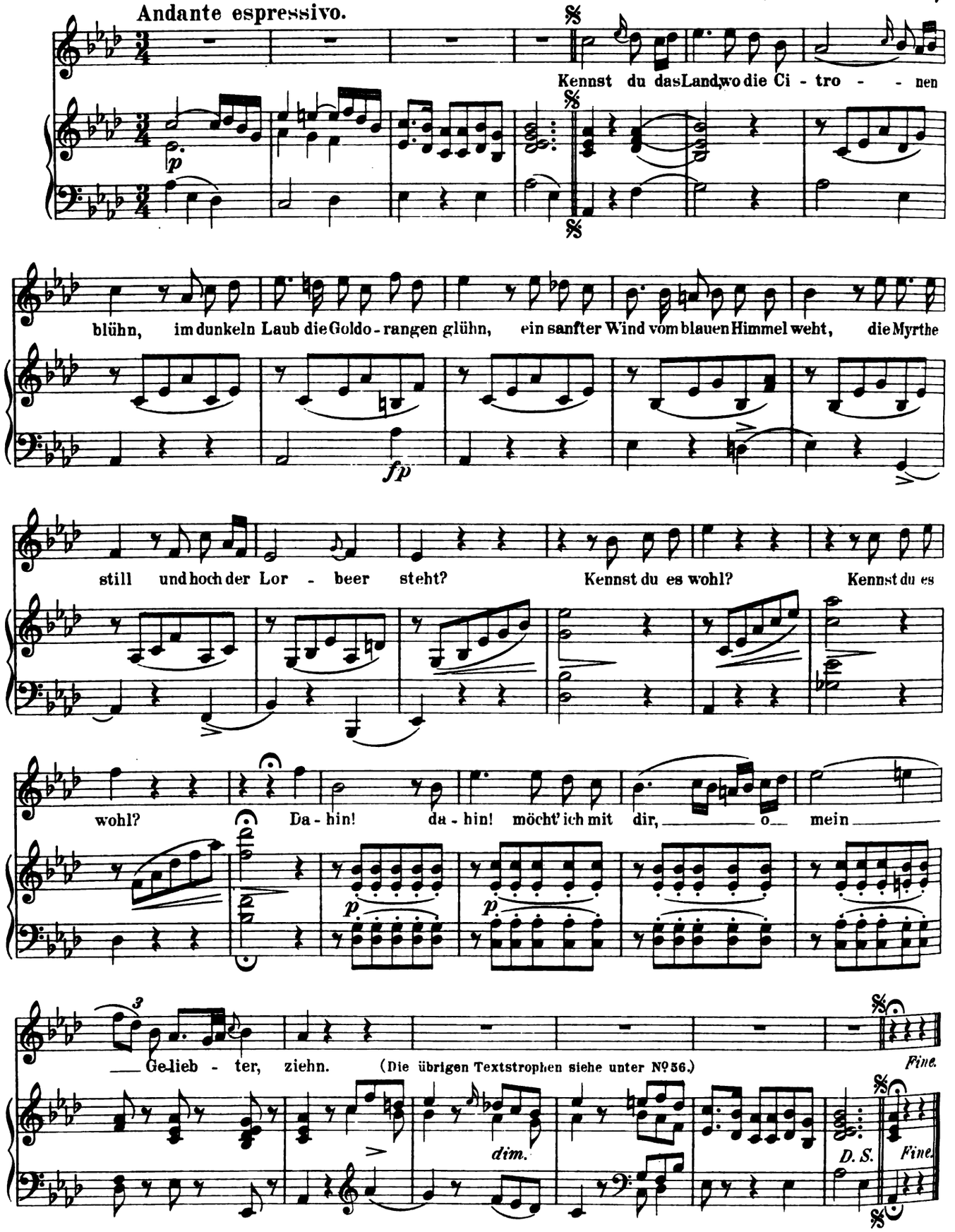
Va - ter, lass uns ziehn! Da - hin! da - hin geht un - ser Weg! o Va - ter,

cresc.

lass uns ziehn! Da - - hin lass uns ziehn!

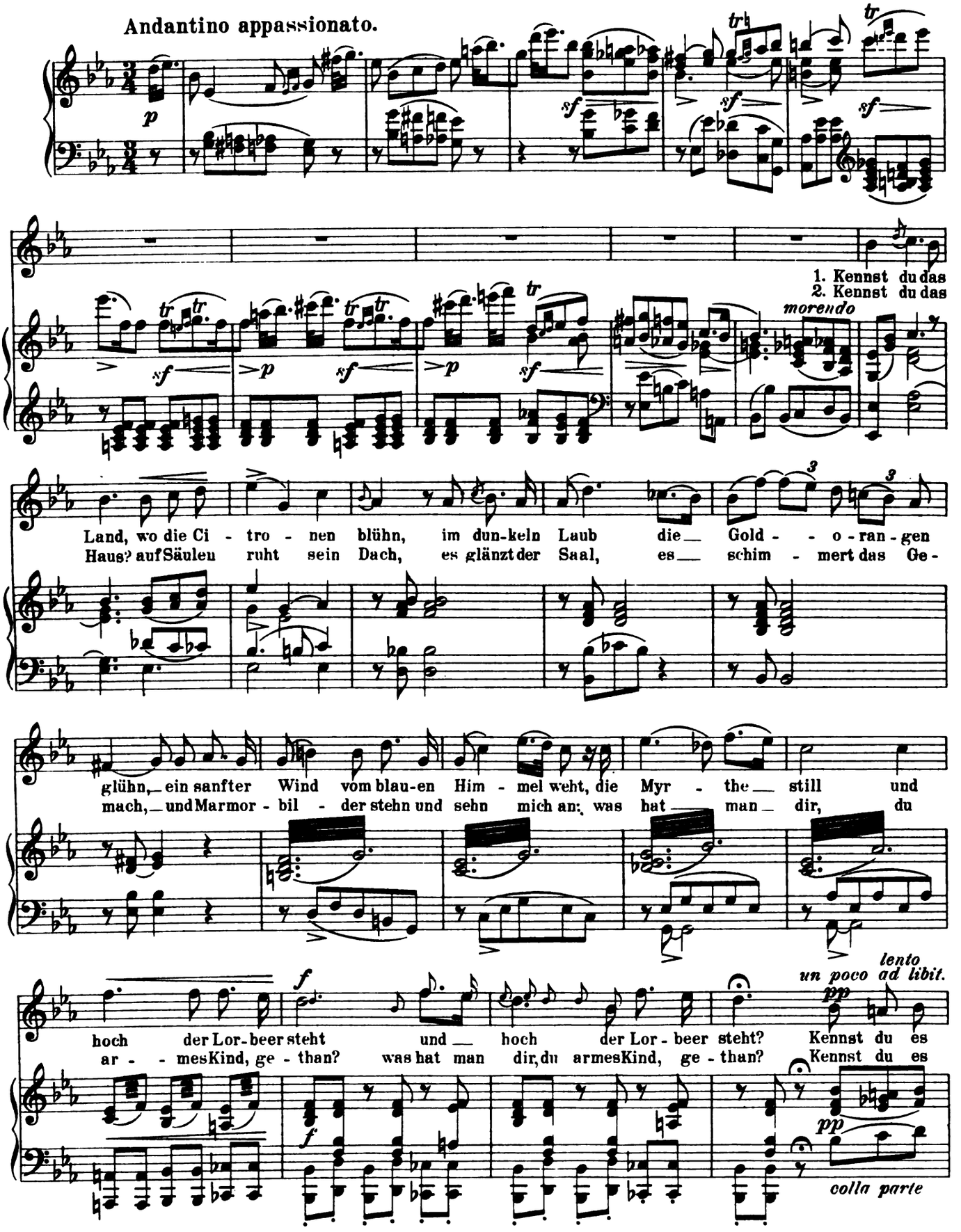
57. Mignon's Sehnsucht.

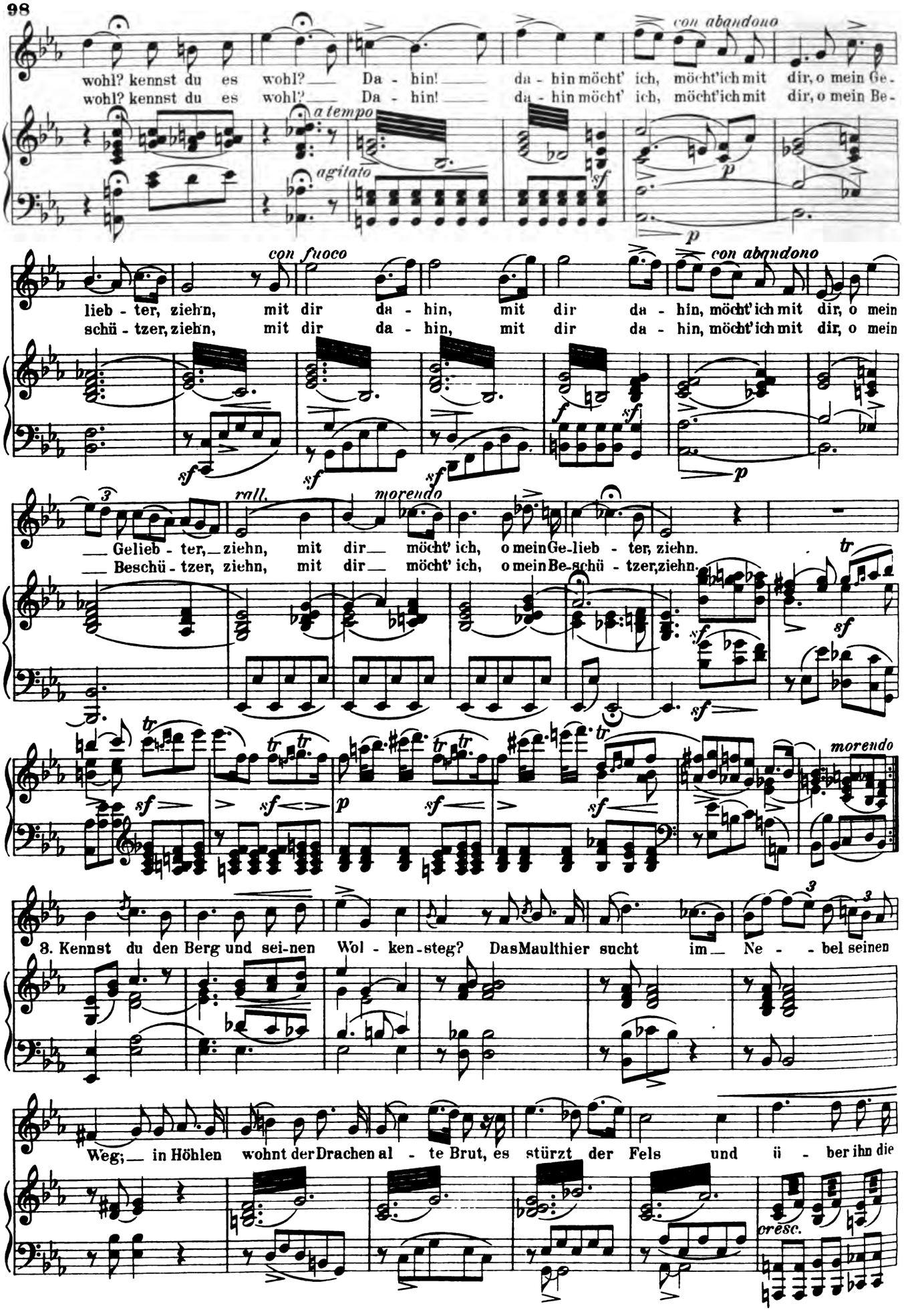
Wenzel Tomaschek, vor 1822. (1774-1850).

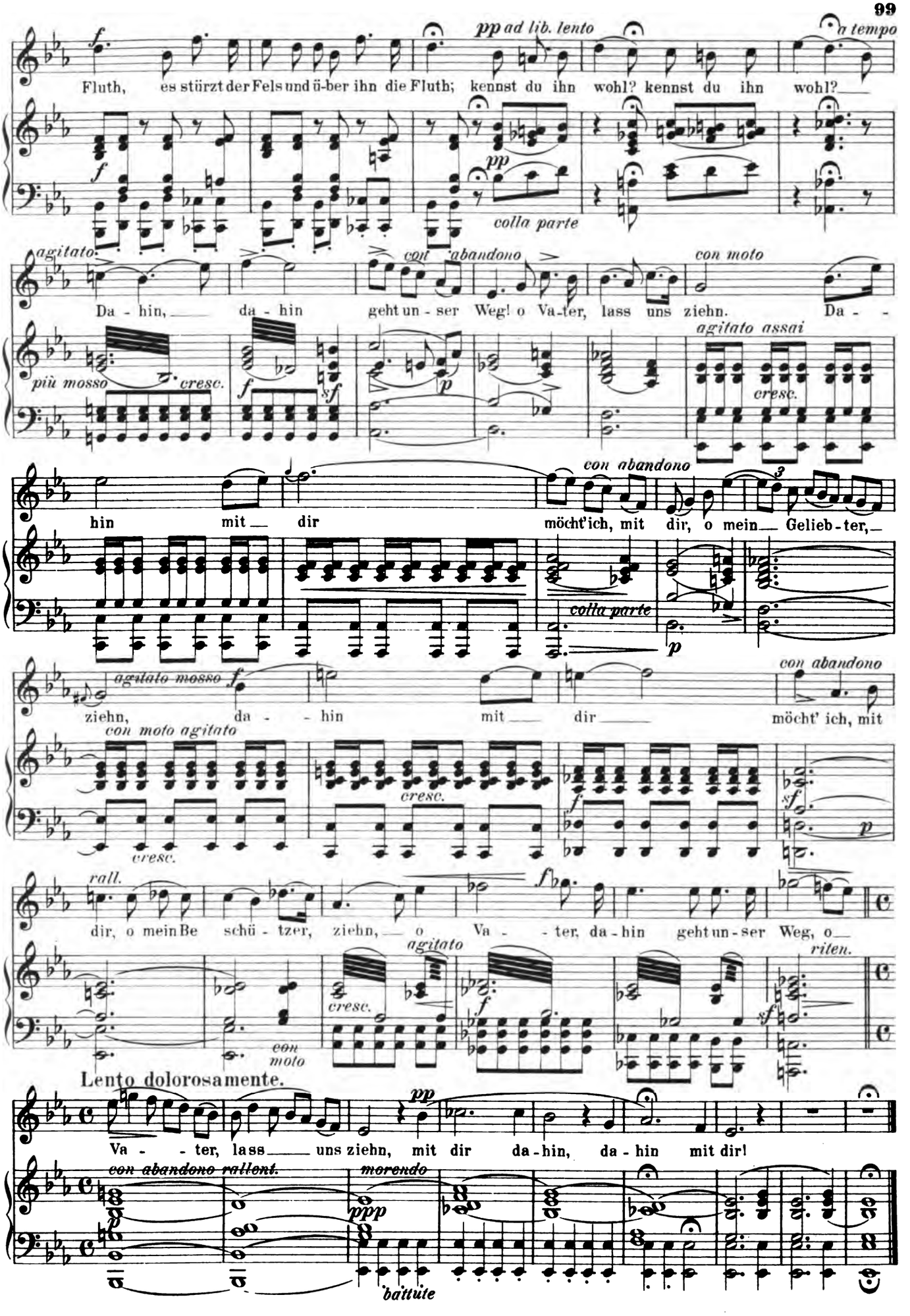


58. Mignon.

Gasparo Spontini, 1880. (1774-1851).




con abandono
wohl? kennst du es wohl? Da - hin! da - hin möcht' ich, möcht'ich mit dir, o mein Ge-
wohl? kennst du es wohl? Da - hin! da - hin möcht' ich, möcht'ich mit dir, o mein Be-
a tempo
agitato
con fuoco
lieb - ter, ziehn, mit dir da - hin, mit dir da - hin, möcht' ich mit dir, o mein
schü - tzer, ziehn, mit dir da - hin, mit dir da - hin, möcht' ich mit dir, o mein
rall.
morendo
Gelieb - ter, ziehn, mit dir möcht' ich, o mein Ge-lieb - ter, ziehn.
Beschü - tzer, ziehn, mit dir möcht' ich, o mein Be-schü - tzer, ziehn.
3. Kennst du den Berg und sei-nen Wol - ken-steg? Das Maulthier sucht im Ne - - bel seinen
Weg; in Höhlen wohnt der Drachen al - te Brut, es stürzt der Fels und ü - ber ihn die
cresc.


Fluth, es stürzt der Fels und ü-ber ihn die Fluth; kennst du ihn wohl? kennst du ihn wohl?
pp ad lib. lento
a tempo
colla parte
agitato
Da - hin, da - hin geht un - ser Weg! o Va-ter, lass uns ziehn. Da - -
con abandono
con moto
più mosso
cresc.
agitato assai
hin mit dir möcht'ich, mit dir, o mein Gelieb-ter,
con abandono
colla parte
ziehn, da - - hin mit dir möcht' ich, mit
agitato mosso
con moto agitato
dir, o mein Be schü - tzer, ziehn, o Va - - ter, da-hin geht un-ser Weg, o
rall.
agitato
riten.
con moto
Lento dolorosamente.
Va - - ter, lass uns ziehn, mit dir da-hin, da-hin mit dir!
con abandono rallent.
morendo
battute

59. Aus: Scherz, List und Rache.

Gedichtet 1784.

Andantino moderato. Phil. Christ. Kayser, 1785. (1755 - 1823)

Scapine.

Org. in A moll.

Ob solo

Ein ar - - mes Mädchen! ver - gebt, ver - ge-bet!

ver - gebt, ver - ge - bet! Ich komm' und fle - he um Rath und

Hül-fe, um Rath, um Hül-fe von Schmerz und Noth. Ich

poco cresc.

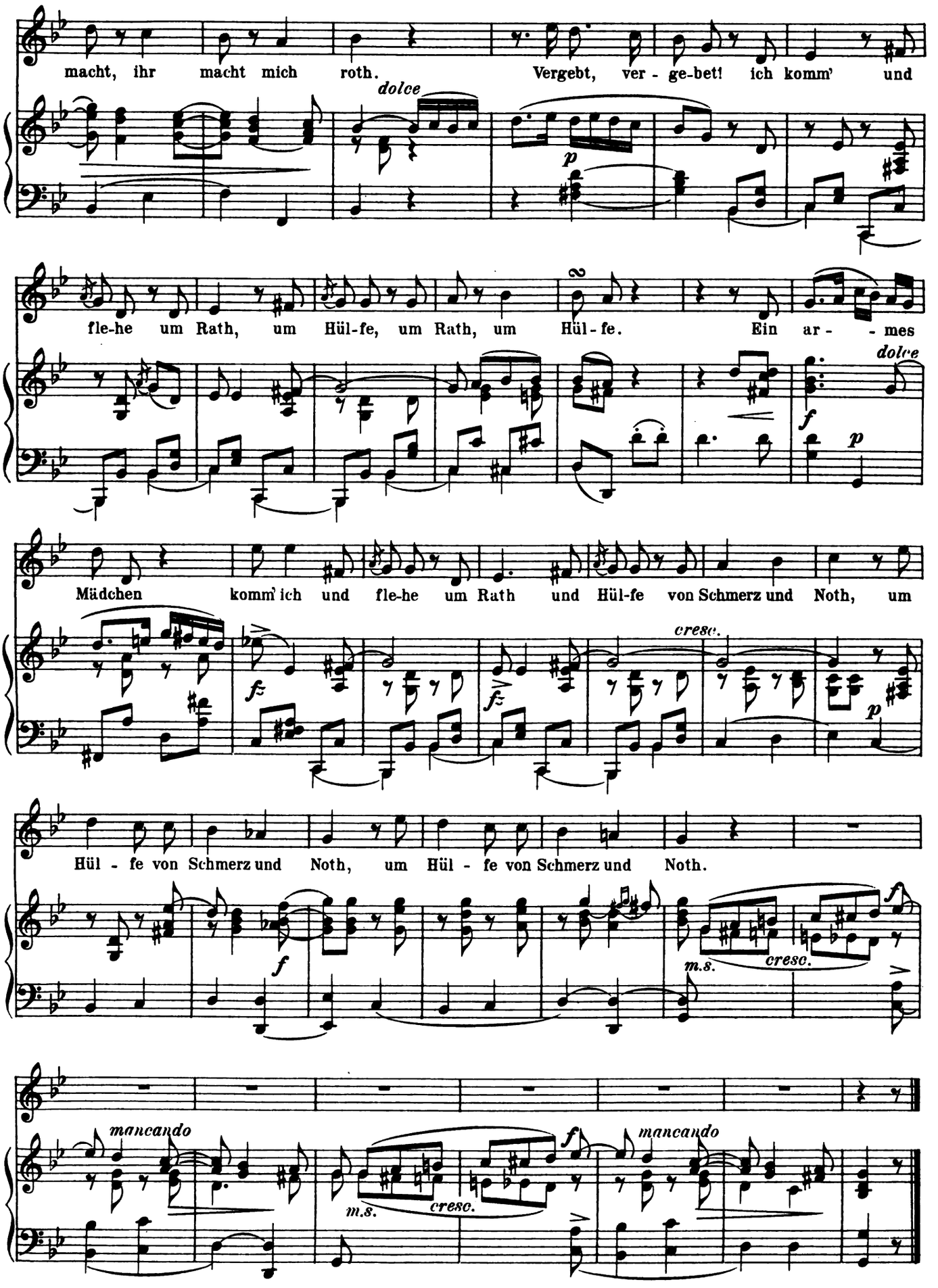
cresc.

bin ein Mädchen, nennt mich nicht

p dolce

Weibchen, ihr macht mich roth, nicht Weibchen, ihr macht mich roth; ihr macht mich roth, ihr

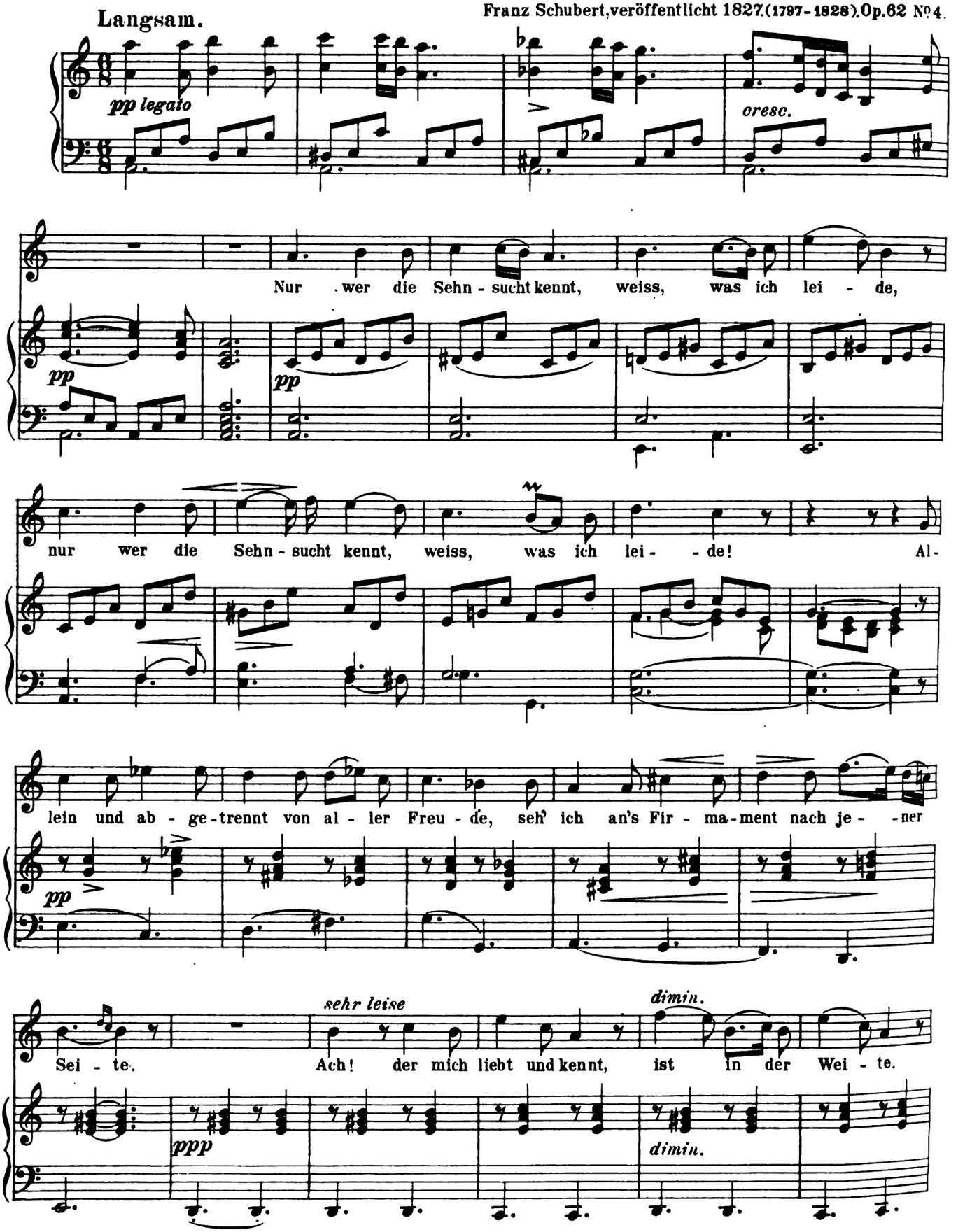
cresc.

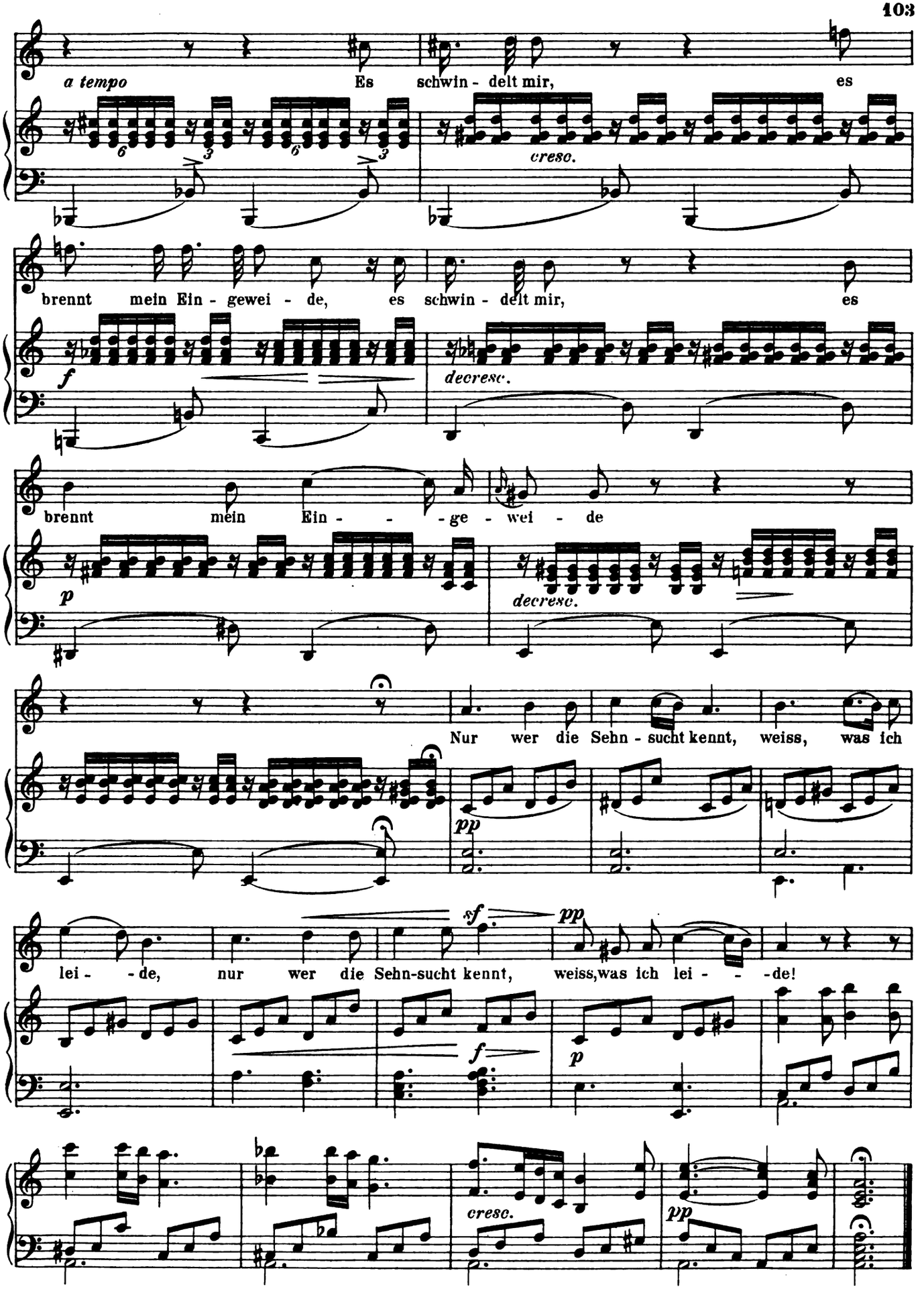

macht, ihr macht mich roth. Vergebt, ver - ge-bet! ich komm' und
dolce
p
fle-he um Rath, um Hül-fe, um Rath, um Hül - fe. Ein ar - - mes
dolce
f
p
Mädchen komm' ich und fle-he um Rath und Hül-fe von Schmerz und Noth, um
fz
fz
cresc.
p
Hül - fe von Schmerz und Noth, um Hül - fe von Schmerz und Noth.
f
m.s.
cresc.
f
mancando
m.s.
cresc.
f
mancando

60. Lied der Mignon.

Aus Wilhelm Meister, ged. 1785.

Franz Schubert, veröffentlicht 1827 (1797-1828). Op. 62 No 4.



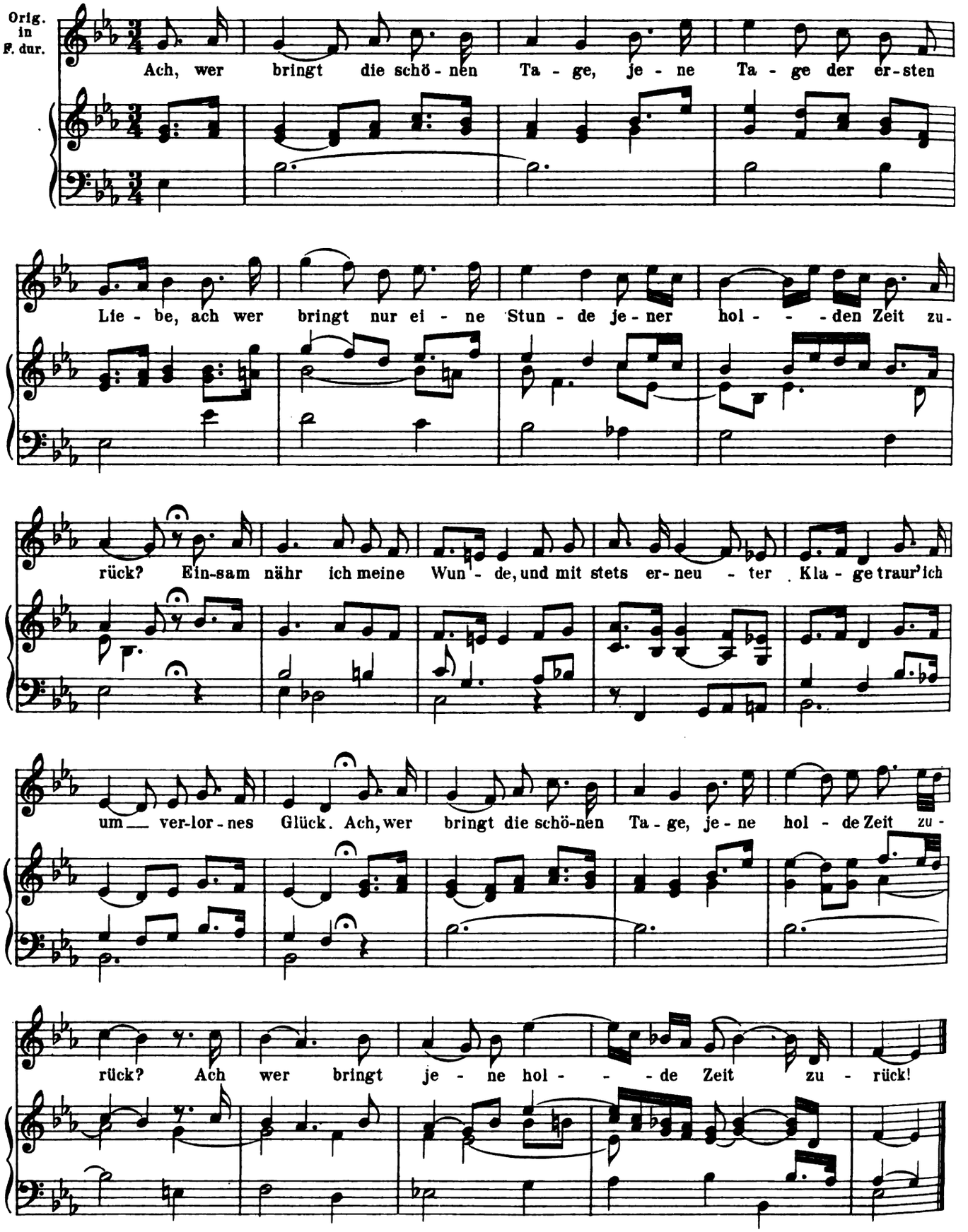

a tempo
Es schwin - delt mir, es
cresc.
brennt mein Ein - gewei - de, es schwin - delt mir, es
f
decresc.
brennt mein Ein - - - ge - wei - de
p
decresc.
Nur wer die Sehn - sucht kennt, weiss, was ich
pp
lei - - de, nur wer die Sehn-sucht kennt, weiss,was ich lei - - -de!
sf
pp
f
p
cresc.
pp

61. Erster Verlust.

Gedichtet 1785.

Hans Georg Nägeli, 1797. (1773-1836).

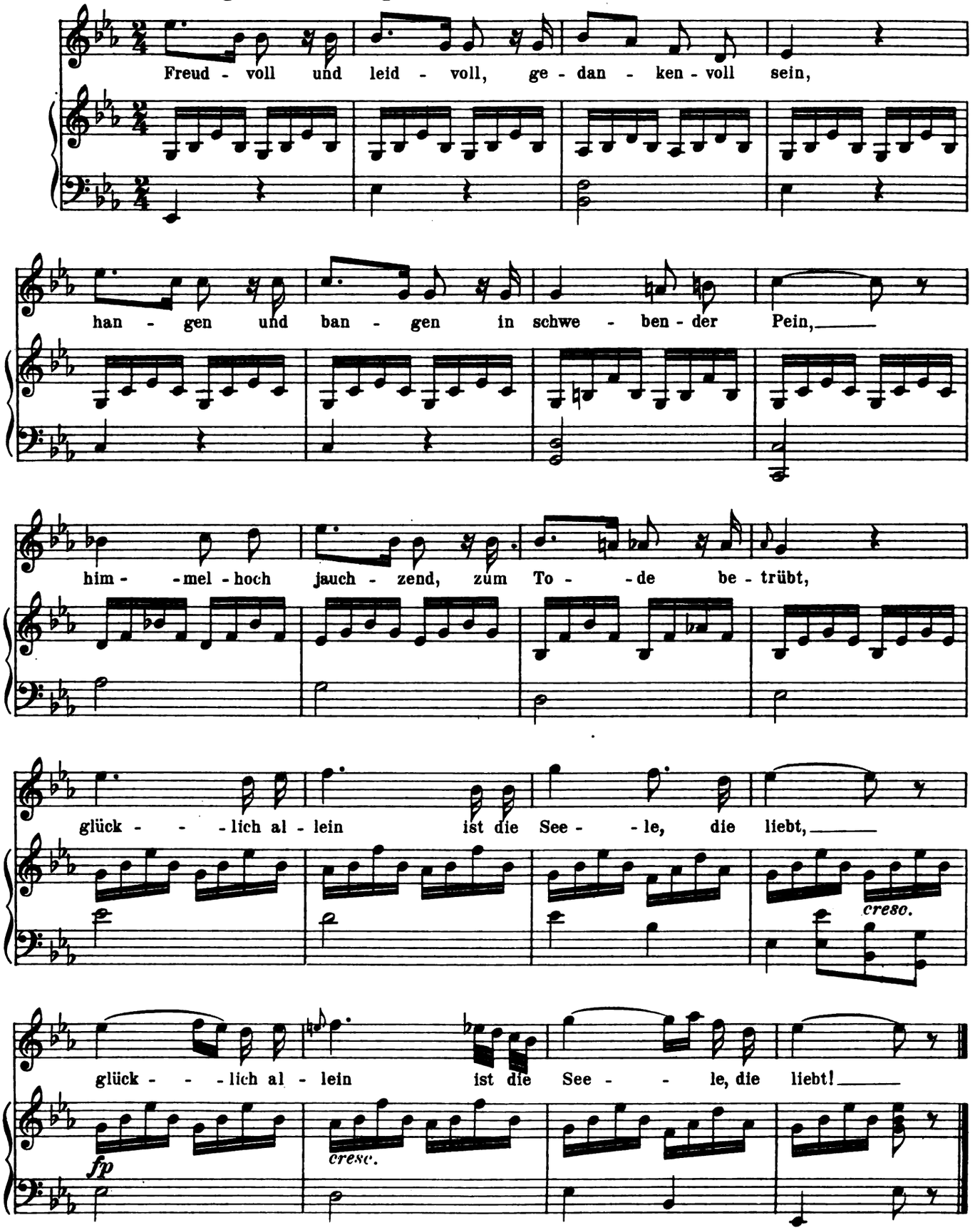
Orig. in F. dur.



62. Klärchens Lied aus Egmont.

Veröffentlicht 1788.

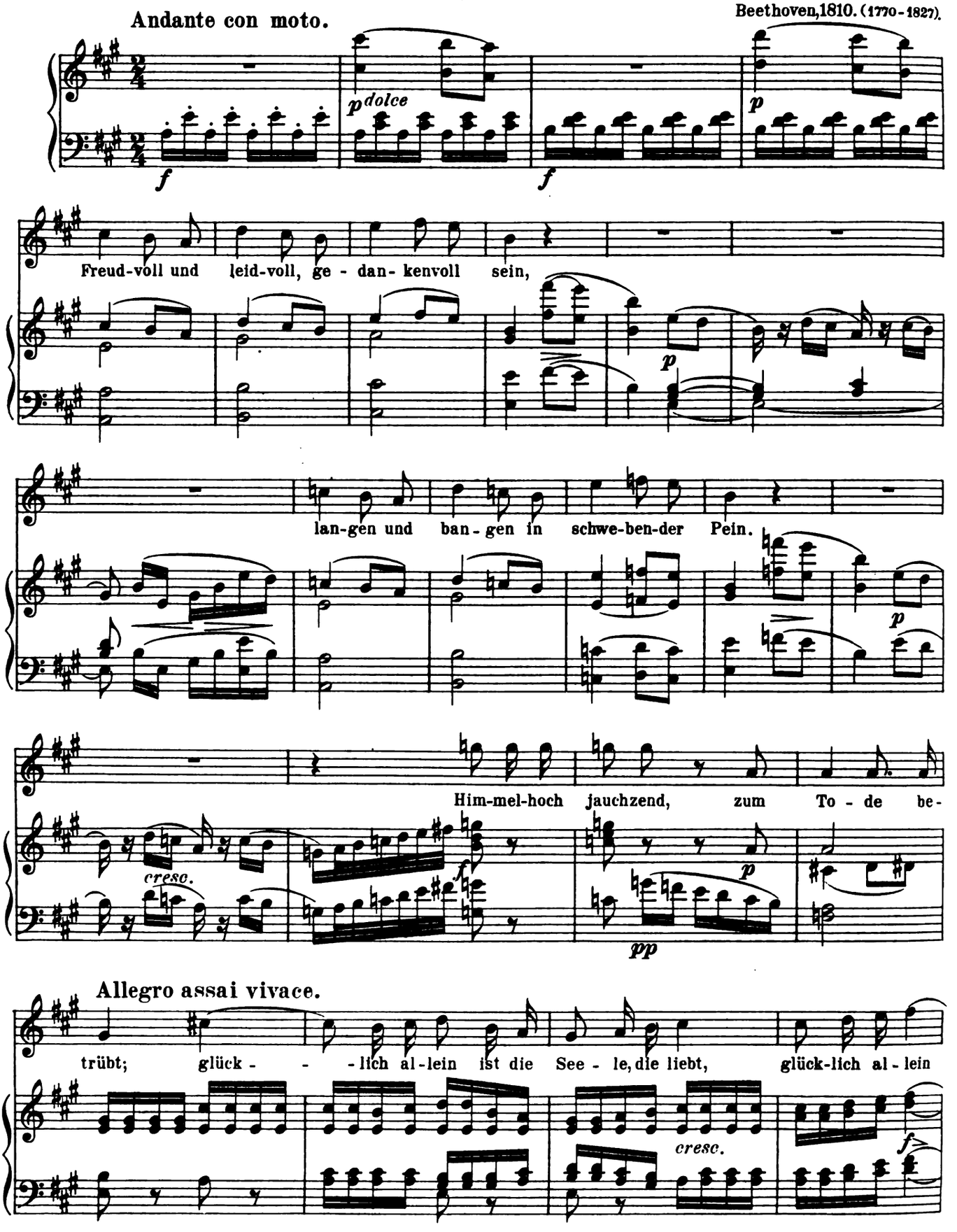
Sehr langsam und innig. J. F. Reichardt, 1798. (1752 - 1815).

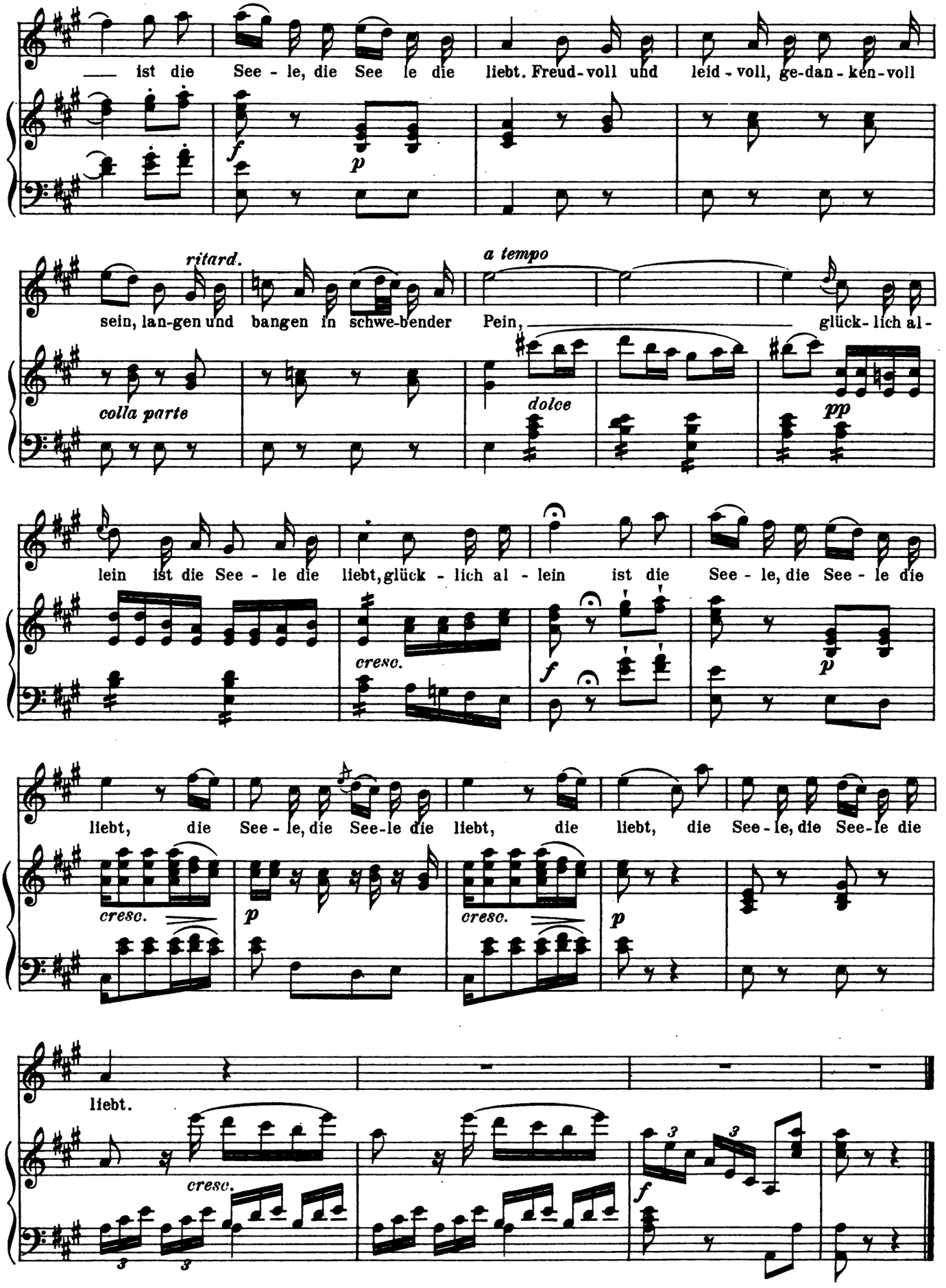


63. Freudvoll und leidvoll.

Andante con moto.

Beethoven, 1810. (1770-1827).

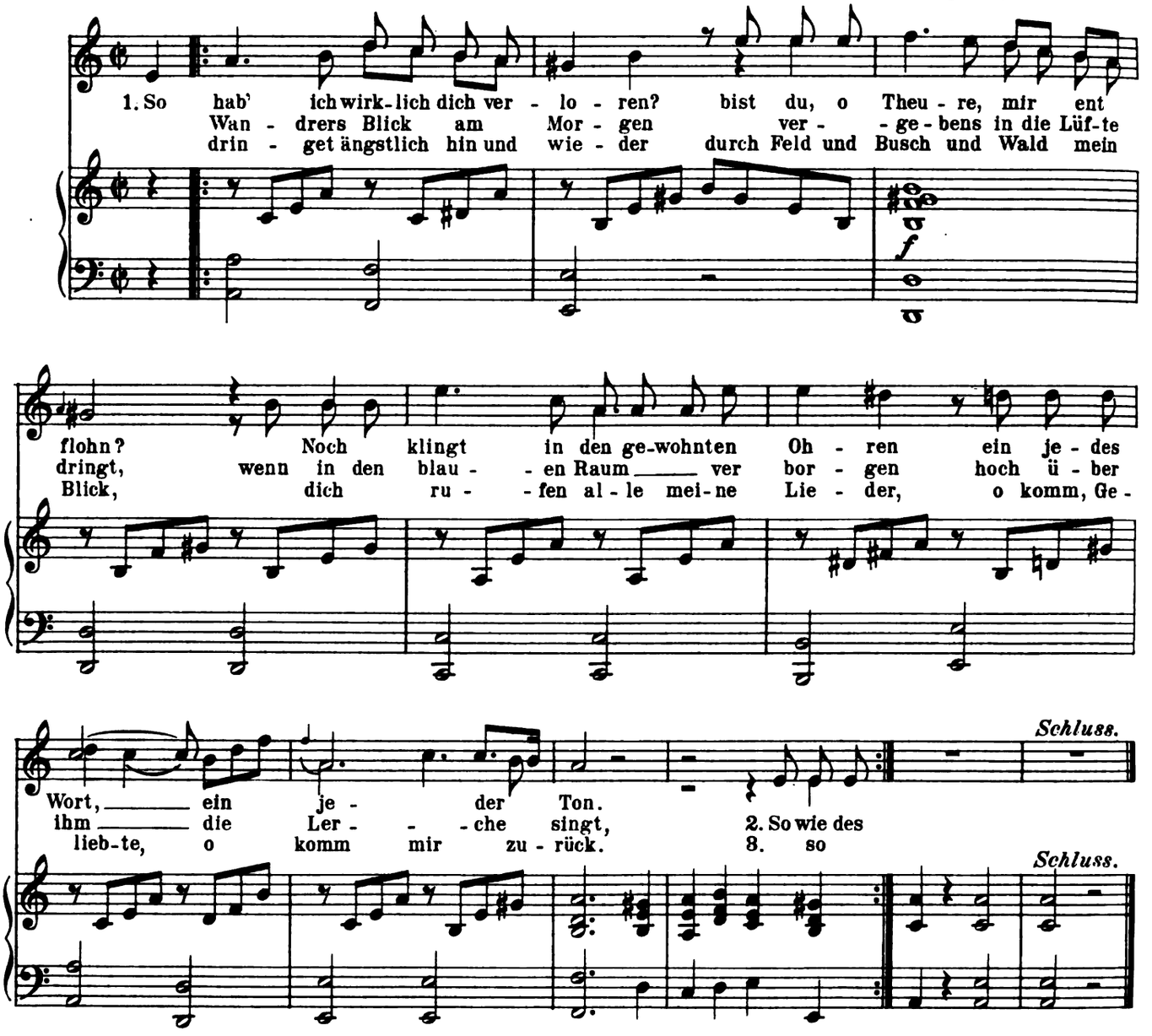



ist die See - le, die See le die liebt. Freud-voll und leid - voll, ge-dan - ken-voll
f
p
ritard.
sein, lan-gen und bangen in schwe-bender Pein, glück- lich al-
a tempo
colla parte
dolce
pp
lein ist die See - le die liebt, glück - lich al - lein ist die See - le, die See - le die
cresc.
f
p
liebt, die See - le, die See-le die liebt, die liebt, die See - le, die See-le die
cresc.
p
cresc.
p
liebt.
cresc.
f

64. An die Entfernte.

Veröffentlicht 1789

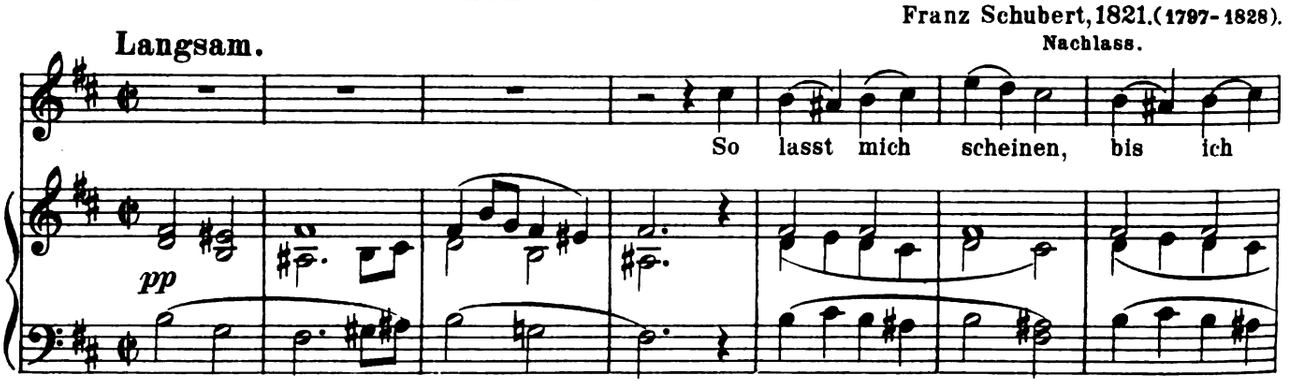
Ludwig Berger (1777-1839).

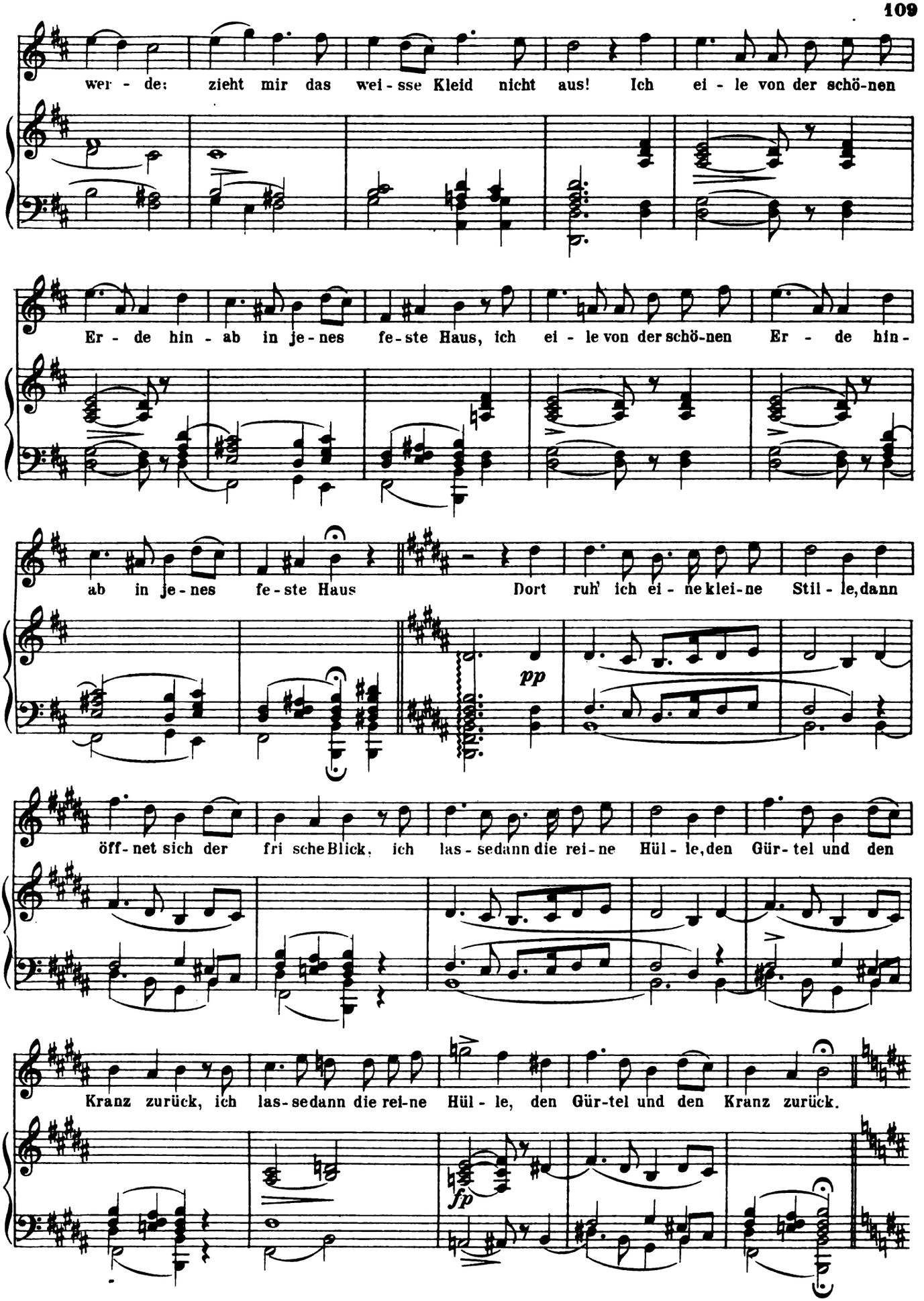


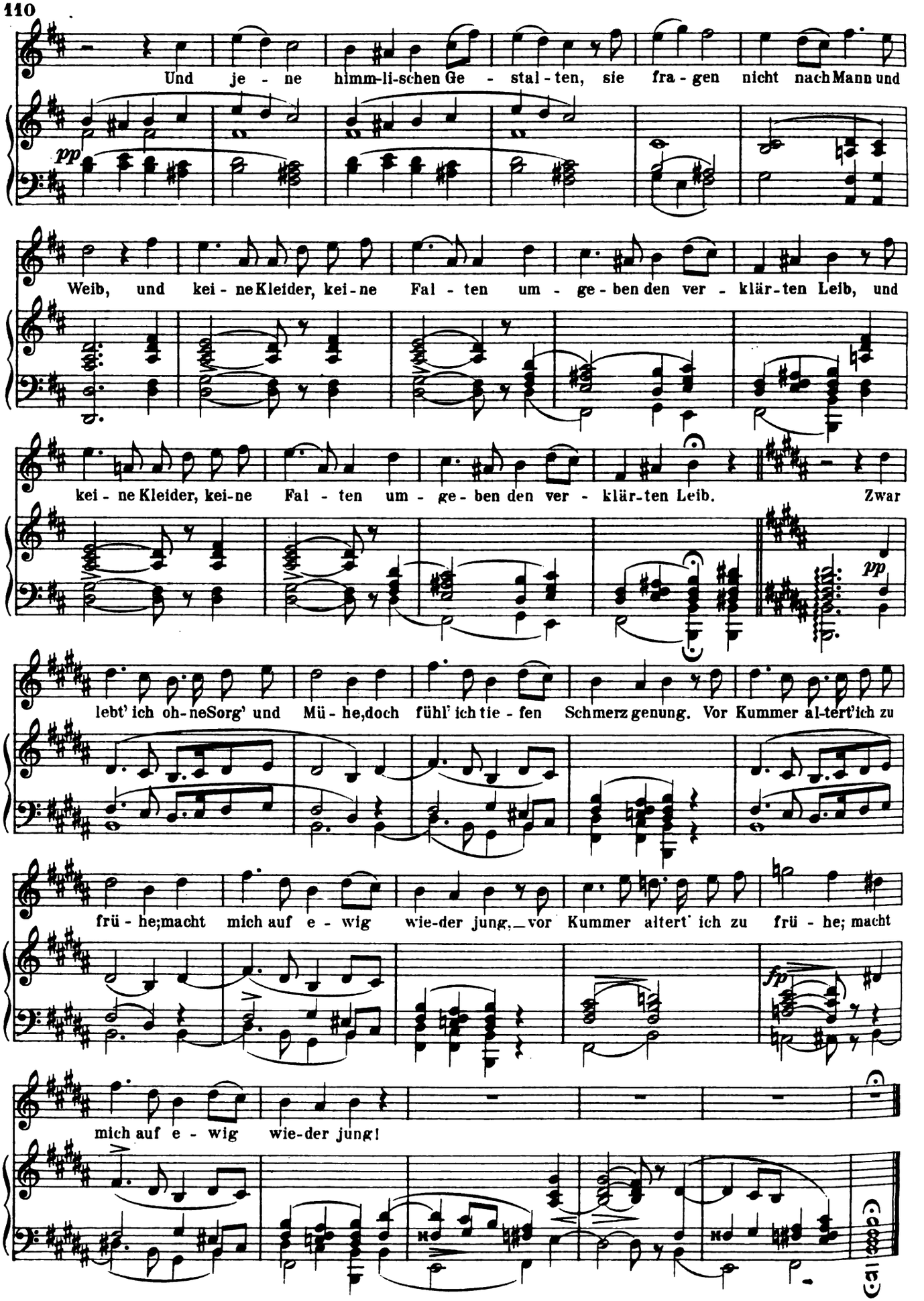
65. Mignon.

Gedichtet 1796

Franz Schubert, 1821. (1797-1828).
Nachlass.




wer - de: zieht mir das wei - sse Kleid nicht aus! Ich ei - le von der schö-nen
Er - de hin - ab in je - nes fe-ste Haus, ich ei - le von der schö-nen Er - de hin-
ab in je - nes fe - ste Haus Dort ruh' ich ei - ne klei-ne Stil - le, dann
pp
öff - net sich der fri sche Blick, ich las - se dann die rei - ne Hül - le, den Gür - tel und den
Kranz zurück, ich las-se dann die rei-ne Hül - le, den Gür-tel und den Kranz zurück.
fp


Und je - ne himm-li-schen Ge - stal - ten, sie fra - gen nicht nach Mann und
pp
Weib, und kei - ne Kleider, kei - ne Fal - ten um - ge - ben den ver - klär - ten Leib, und
kei - ne Kleider, kei - ne Fal - ten um - ge - ben den ver - klär - ten Leib. Zwar
pp
lebt' ich oh - ne Sorg' und Mü - he, doch fühl' ich tie - fen Schmerz genung. Vor Kummer al - tert' ich zu
früh - e; macht mich auf e - wig wie - der jung, vor Kummer altert' ich zu früh - e; macht
fp
mich auf e - wig wie - der jung!

66. Die Spröde und die Bekehrte.

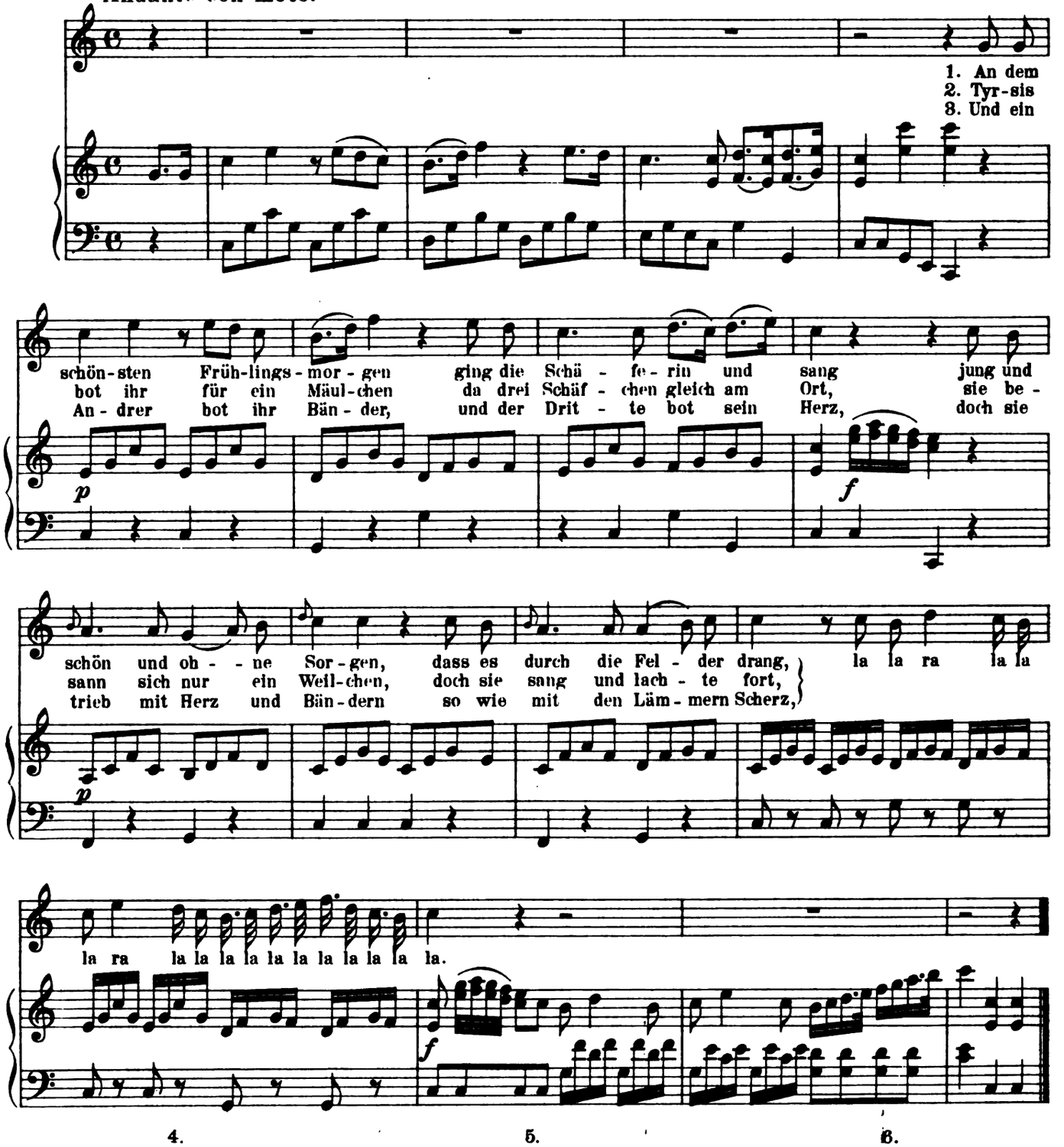
ARIE aus dem Directeur in der Klemme.

(L'impresario in angustie.)

Veröffentlicht 1797.

Domenico Cimarosa (1749-1801).

Andante con moto.



4.

Bei dem Glanze der Abendröthe
Ging sie still den Wald entlang,
Damon sass und blies die Flöte,
Dass mir's in die Seele drang,
La la ra la la la la.

5.

Und er zog mich zu sich nieder,
Küsste mich so hold, so süss,
Und ich sagte: blase wieder,
Und der gute Junge blies:
La la ra la la la la.

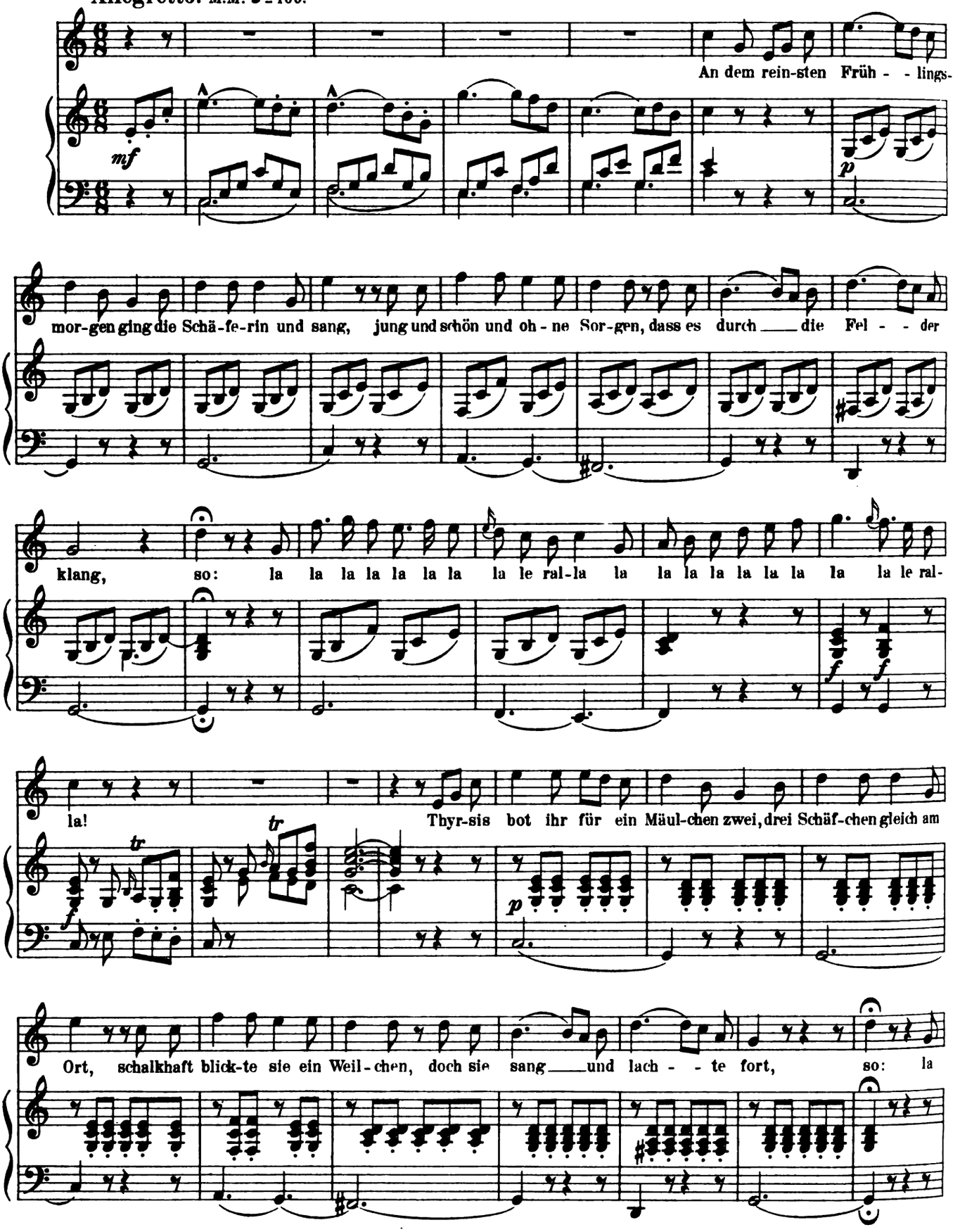
6.

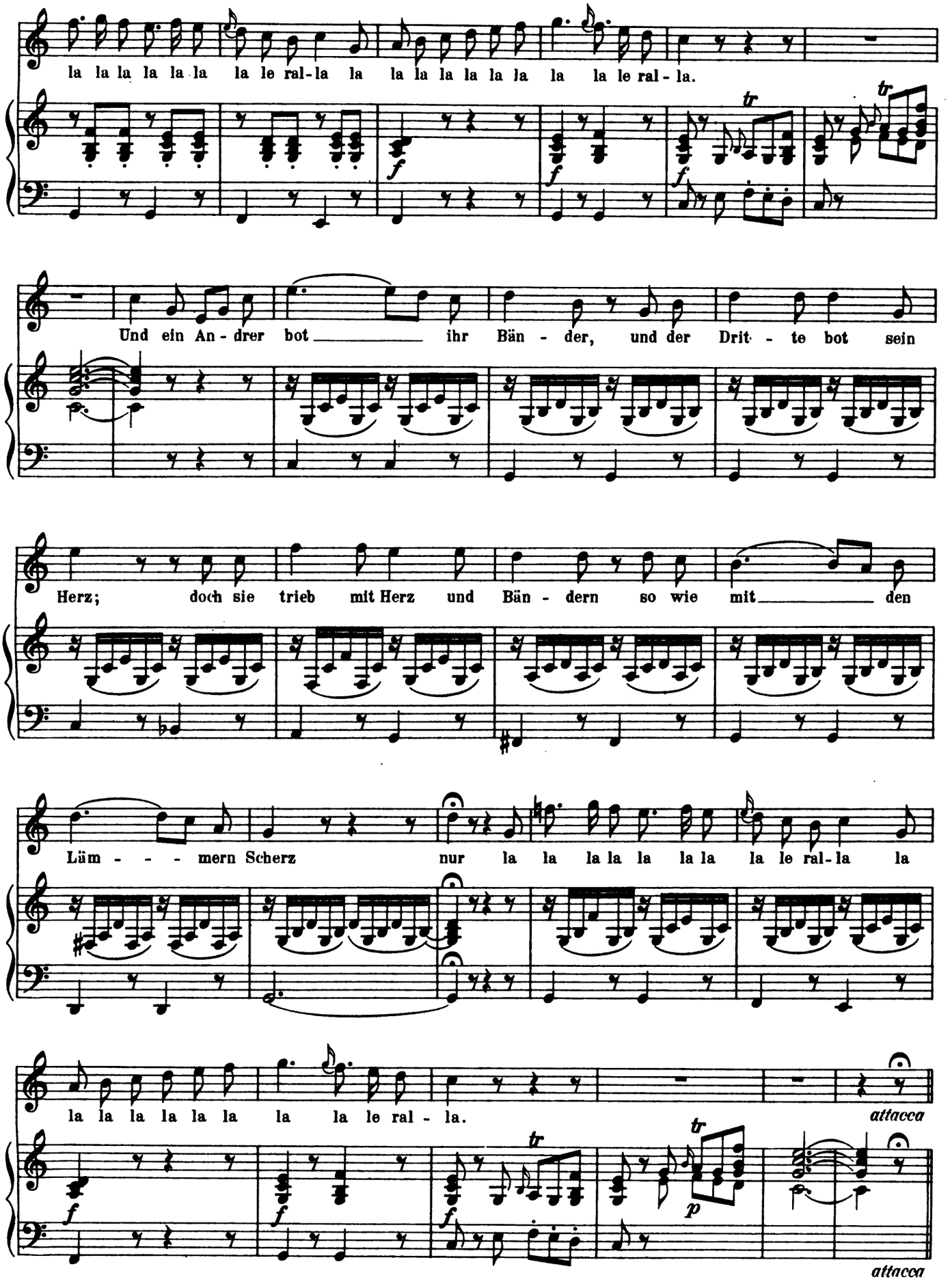
Meine Ruh ist nun verloren,
Meine Freuden nun dahin,
Und ich hör vor meinen Ohren
Immer nur den süssen Ton,
La la ra la la la la.

67ª. Die Spröde.

Allegretto. M.M. ♩= 100.

Wenzel J. Tomaschek, vor 1822. (1774-1850). Op. 54. Nº 2.

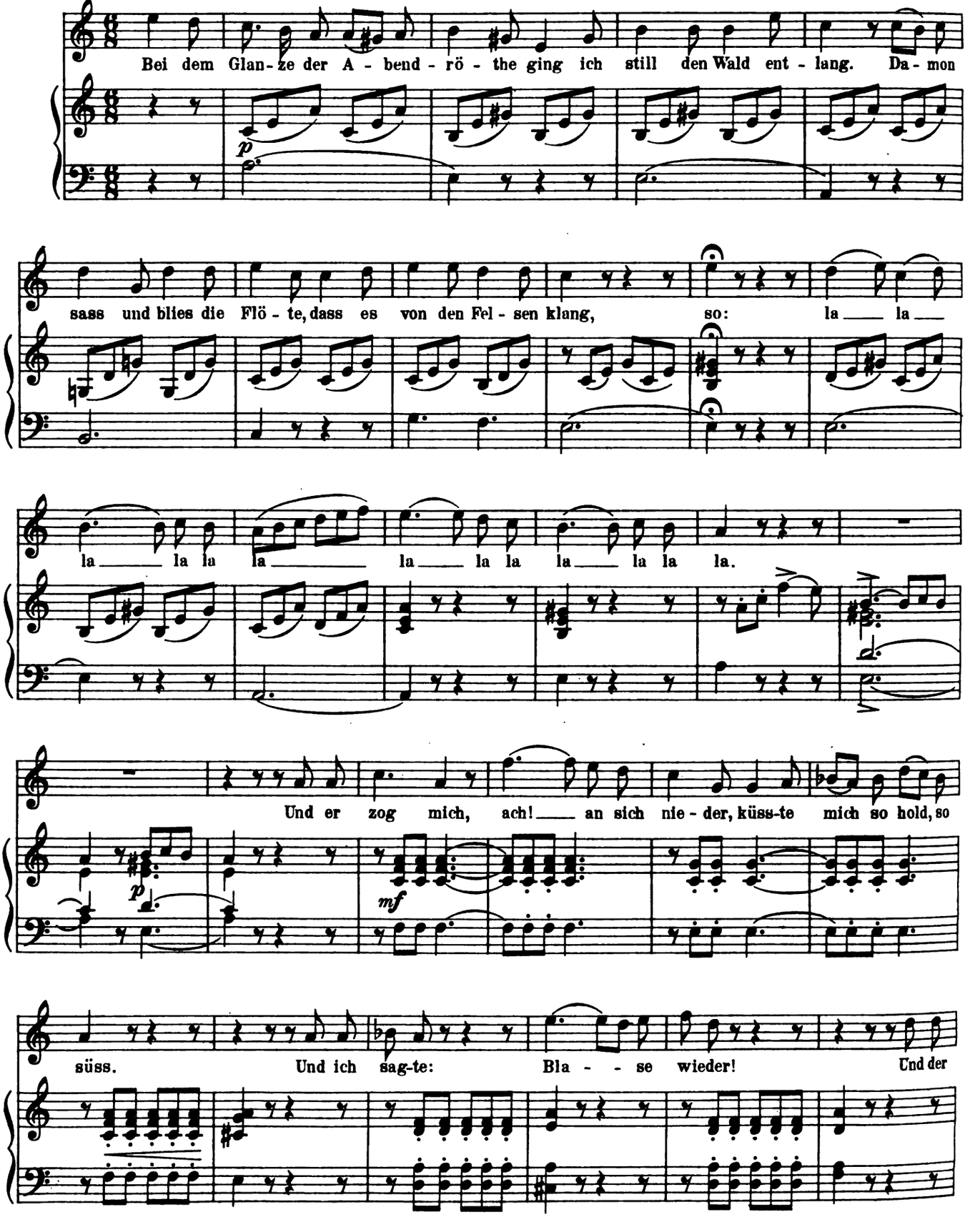


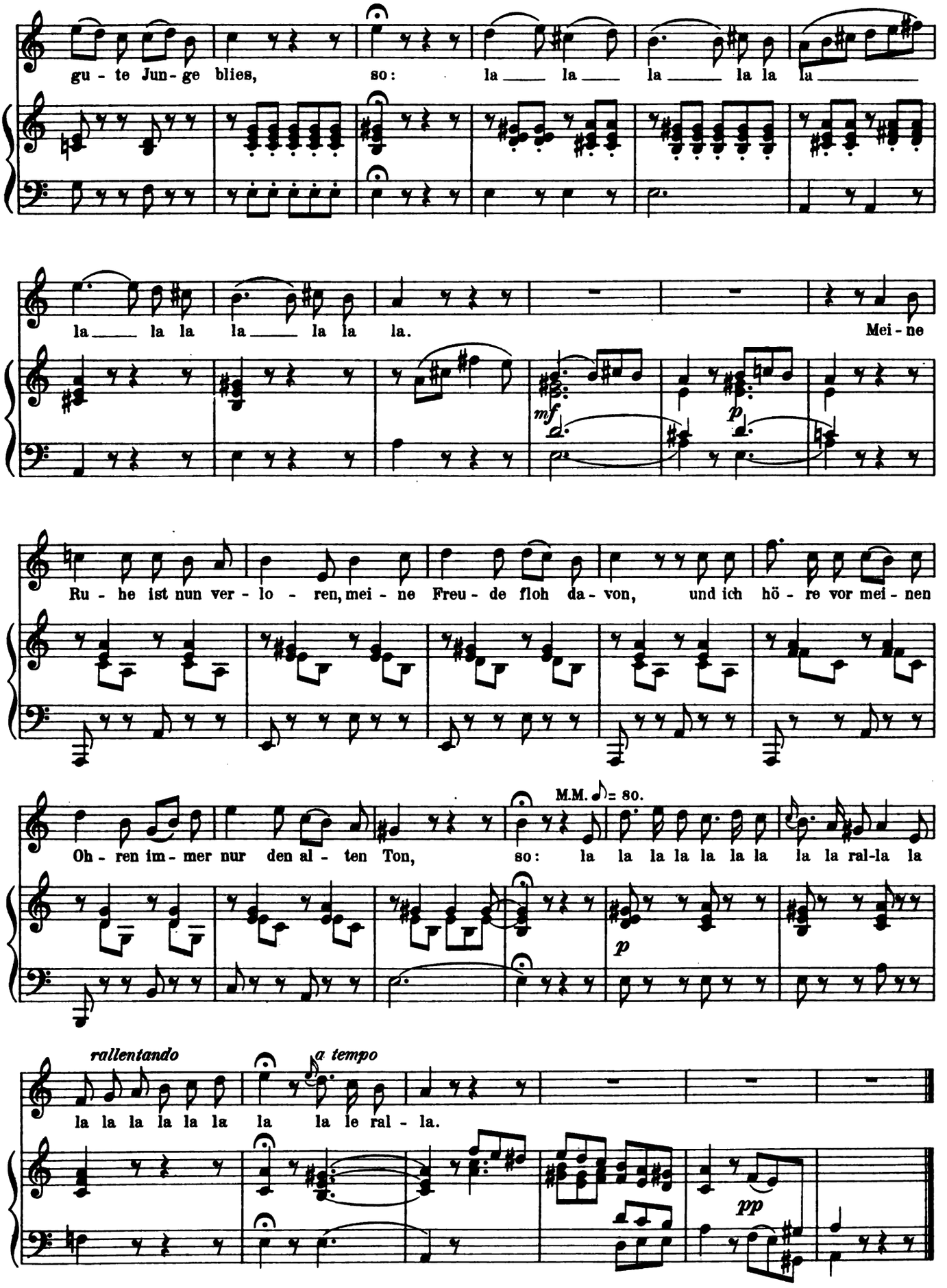

la la la la la la la le ral-la la la la la la la la la le ral-la.
Und ein An-drer bot ihr Bän-der, und der Drit-te bot sein
Herz; doch sie trieb mit Herz und Bän-dern so wie mit den
Läm---mern Scherz nur la la la la la la la la le ral-la la
la la la la la la la la le ral-la.
attacca
attacca

67b Die Bekehrte.

Allegretto. M.M. ♩= 100.

Wenzel J. Tomaschek, vor 1822. (1774-1850). Op. 54. № 8.

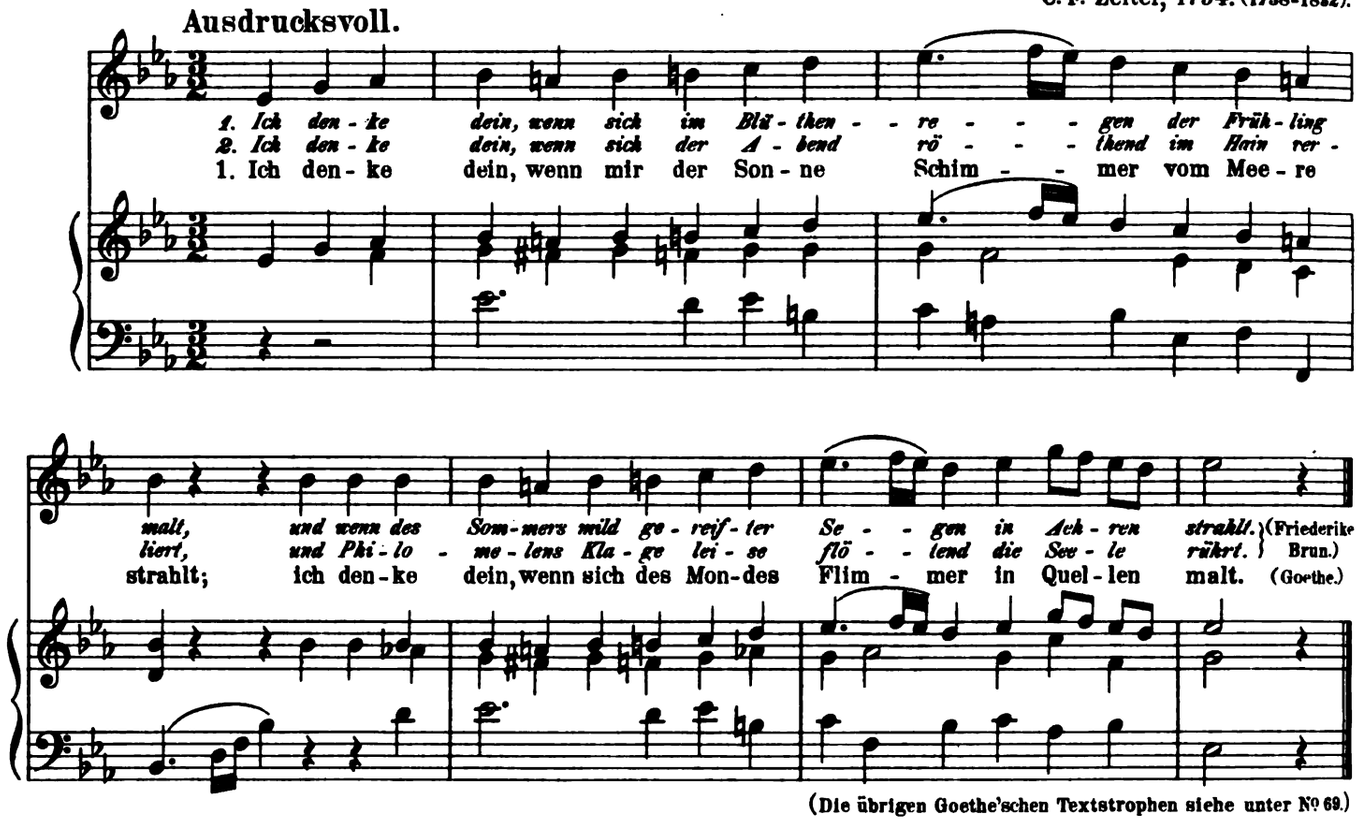



gu - te Jun - ge blies, so: la la la la la
la la la la la la la. Mei - ne
mf
p
Ru - he ist nun ver - lo - ren, mei - ne Freu - de floh da - von, und ich hö - re vor mei - nen
M.M. ♪= 80.
Oh - ren im - mer nur den al - ten Ton, so: la la la la la la la la ral-la la
p
rallentando
a tempo
la la la la la la la le ral - la.
pp

68. Ich denke Dein.

Gedichtet 1795.

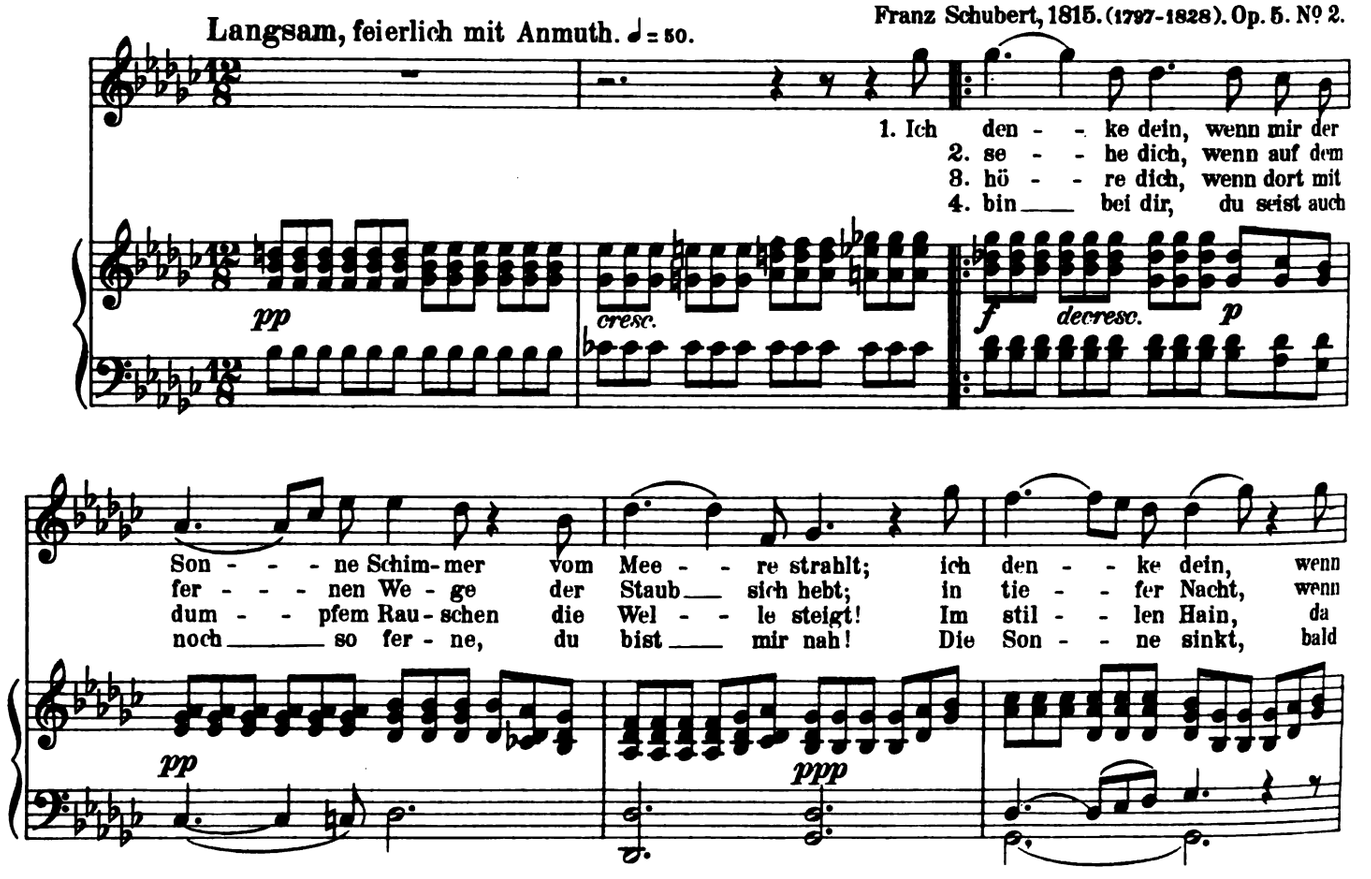
C. F. Zelter, 1794. (1758-1832).

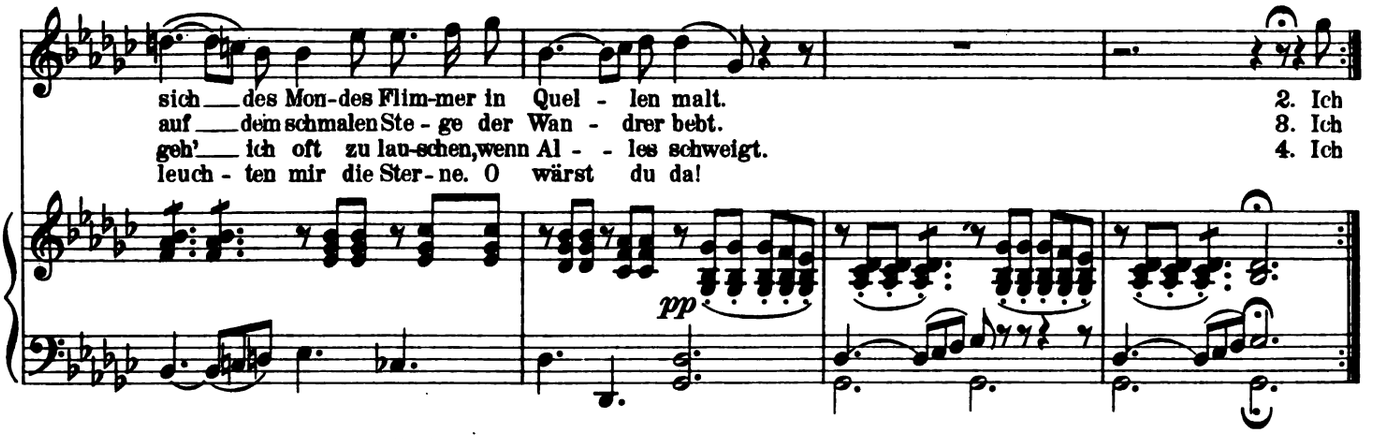


(Die übrigen Goethe'schen Textstrophen siehe unter Nº 69.)

69. Nähe des Geliebten.

Franz Schubert, 1815. (1797-1828). Op. 5. Nº 2.



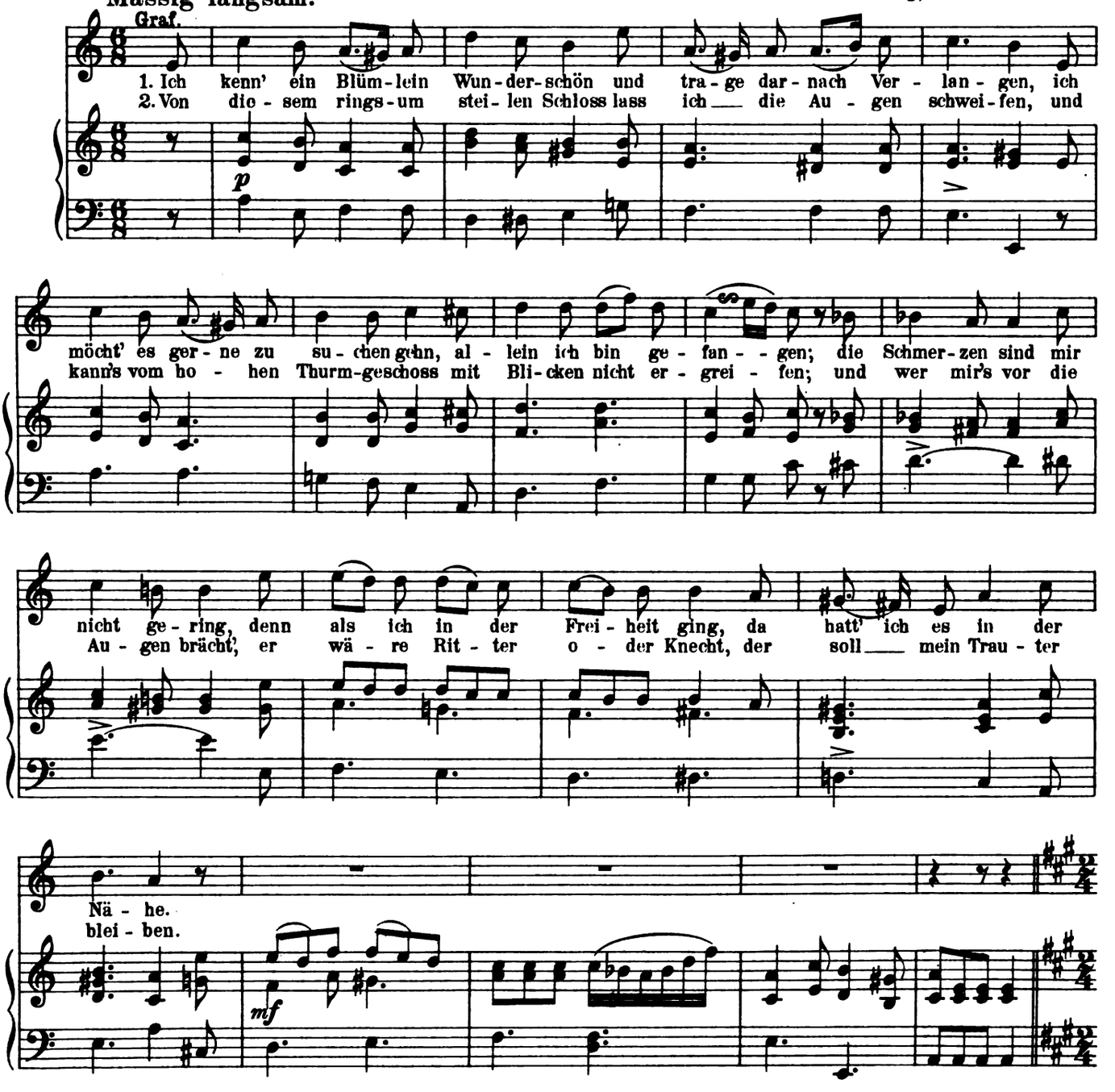


70. Das Blümlein Wunderschön.

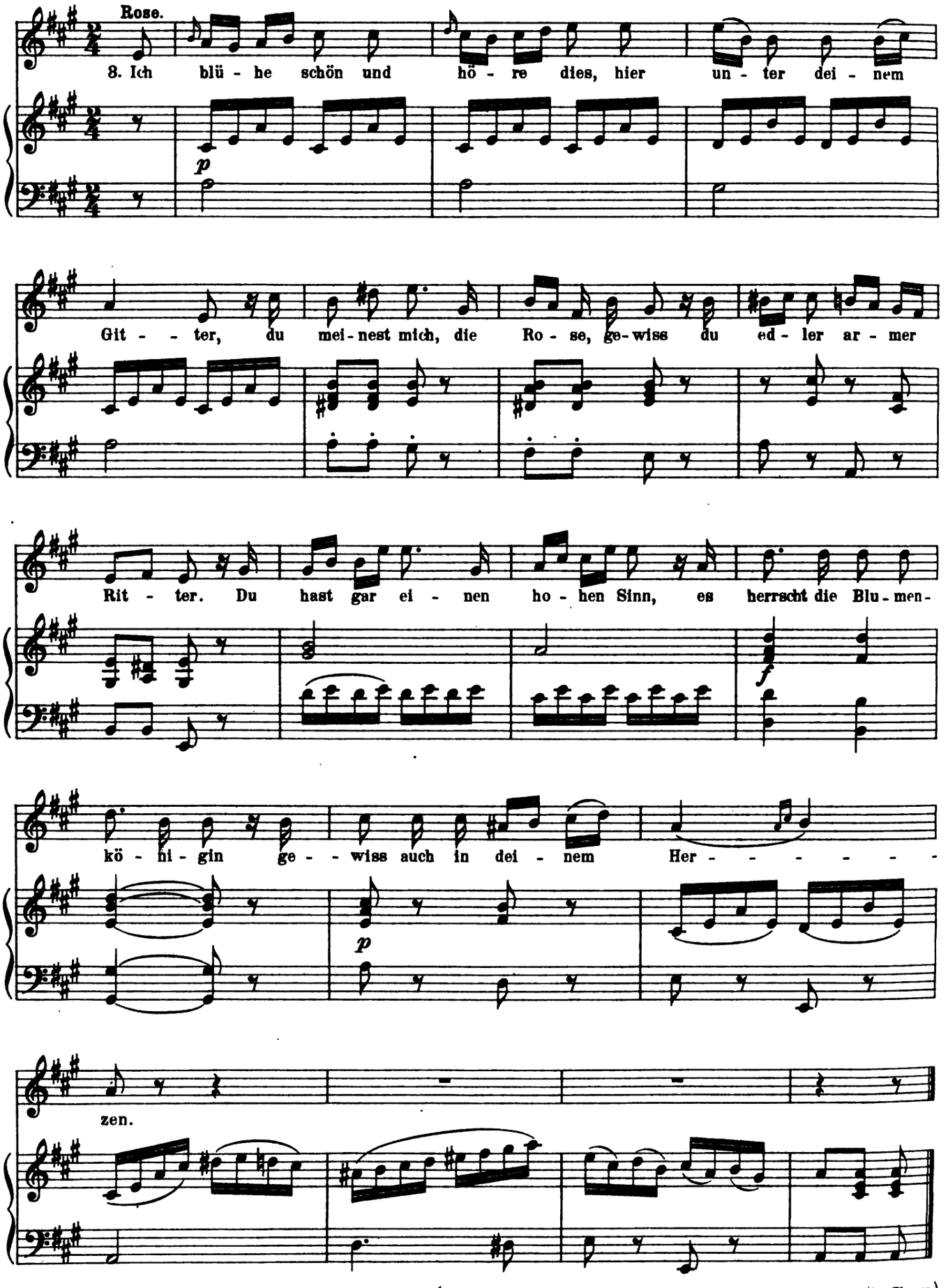
Gedichtet 1798.

Joh. Rud. Zumsteeg, 1801. (1760-1802).

Mässig langsam.



Vertraulich.



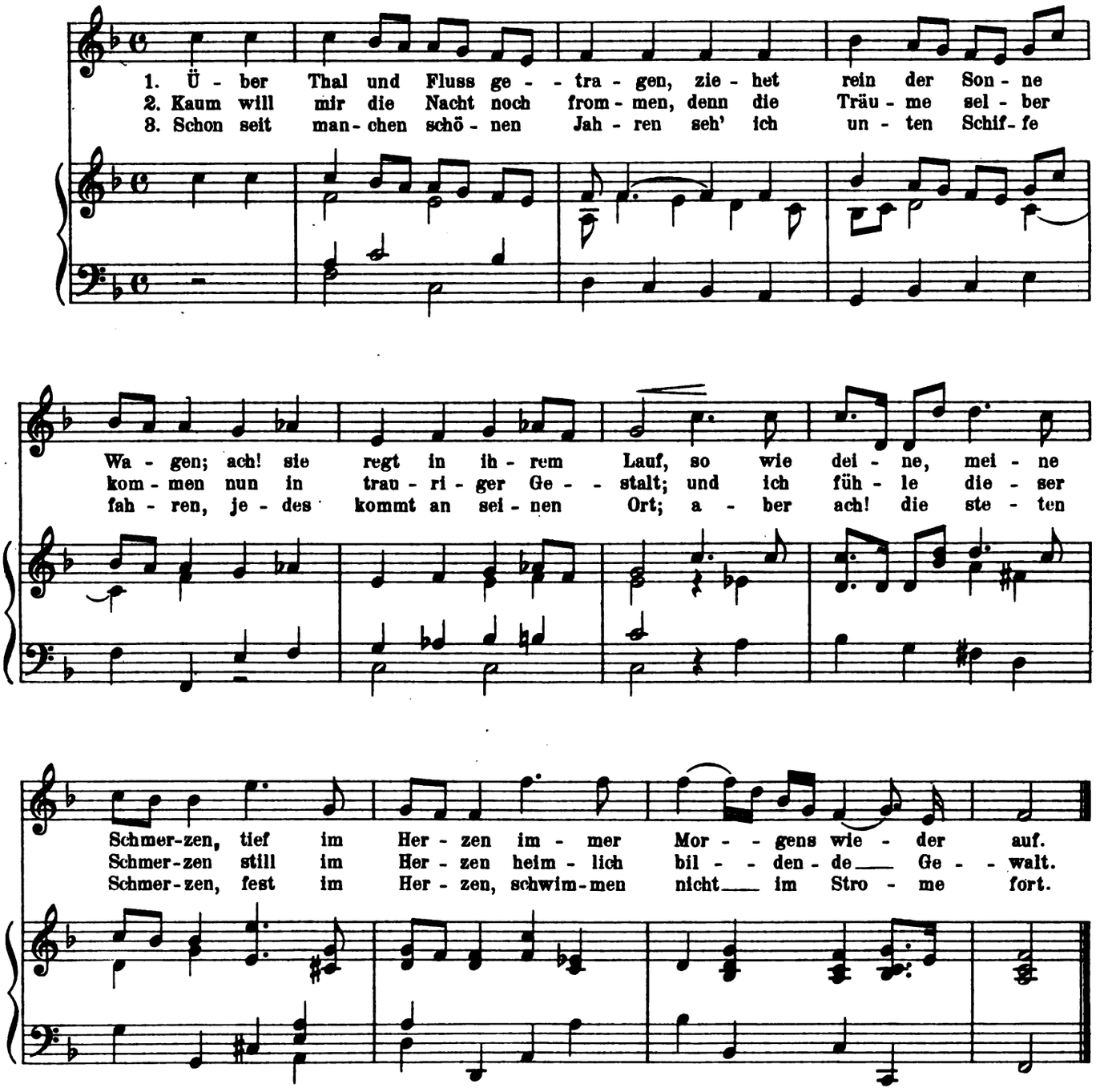
(Es folgen die übrigen Wechselstrophen zwischen dem Grafen und den Blumen.)

71. An Mignon.

Gedichtet 1797.

Carl Friedrich Zelter 1797 (1758–1832)

Mit verhaltenem Ausdruck.



4.

Schön in Kleidern muss ich kommen,
Aus dem Schrank sind sie genommen,
Weil es heute Festtag ist;
Niemand ahnet, dass von Schmerzen
Herz im Herzen
Grimmig mir zerrissen ist.

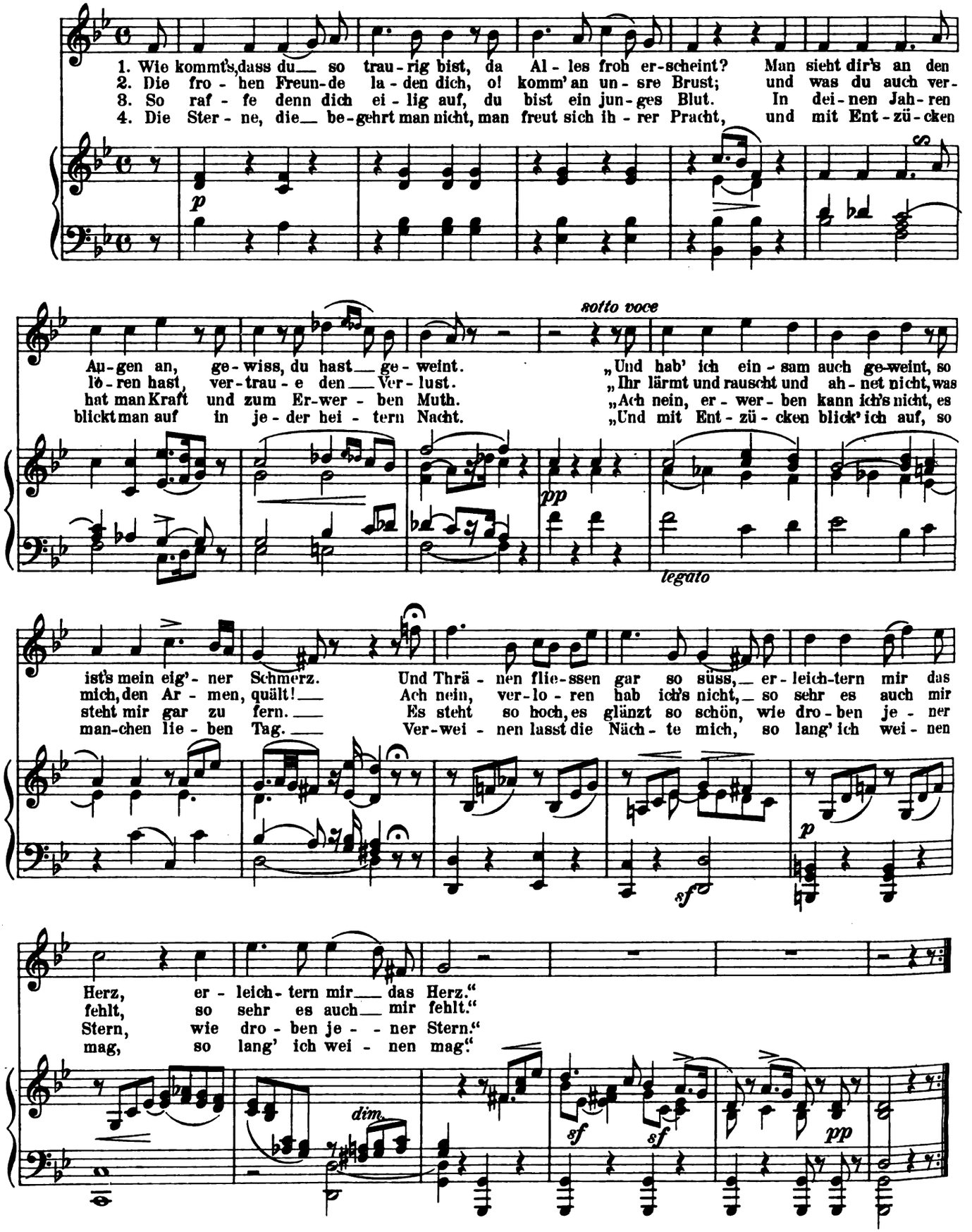
5.

Heimlich muss ich immer weinen,
Aber freundlich kann ich scheinen
Und sogar gesund und roth;
Wären tödtlich diese Schmerzen
Meinem Herzen,
Ach, schon lange wär' ich todt.

72. Trost in Thränen.

Gedichtet 1801-1802.

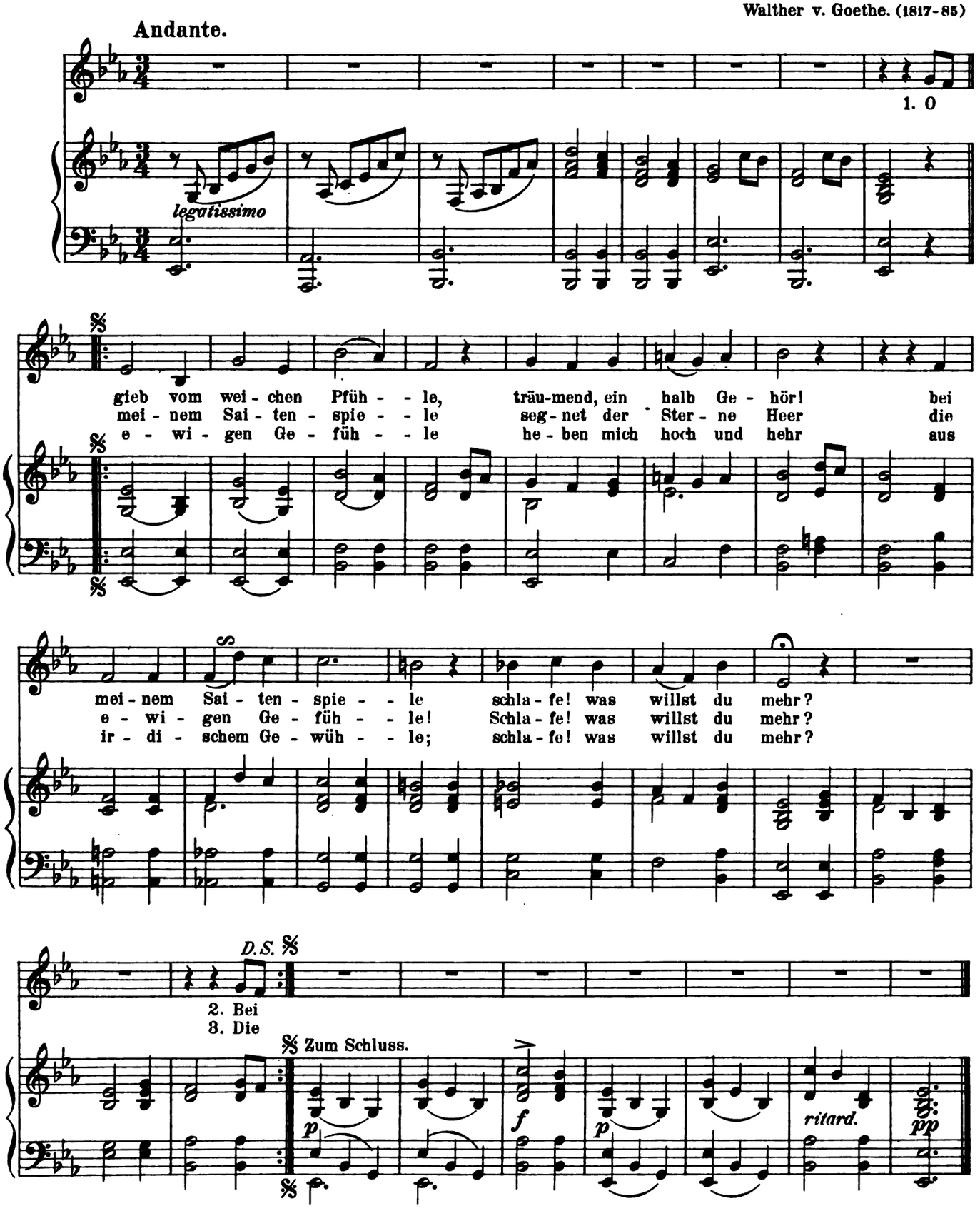
Ludwig Berger (1777-1839). Op. 88. № 2.



73. Nachtgesang.

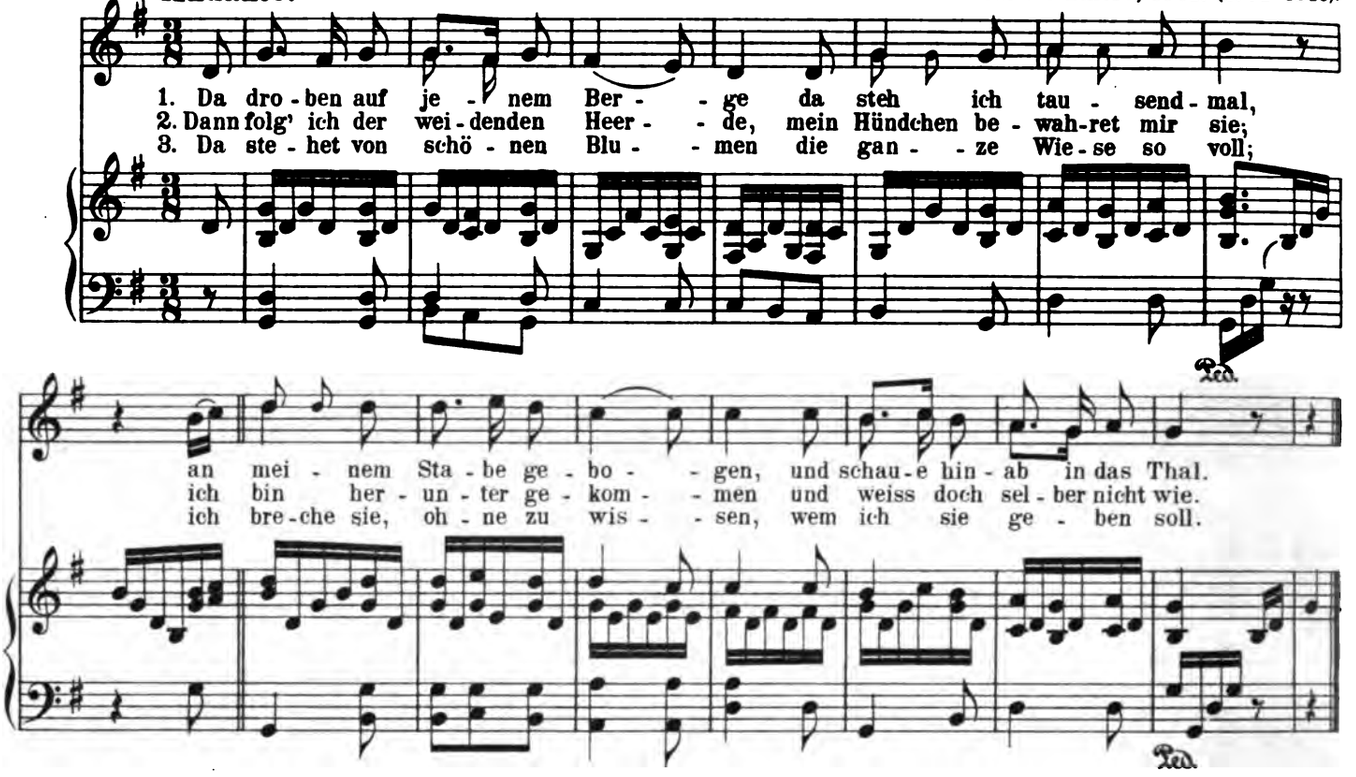
Gedichtet 1801.

Walther v. Goethe. (1817-85)



74. Schäfers-Klage.

Andante. Wilhelm Ehlers, 1801. (1774-1845).



4.
Und Regen, Sturm und Gewitter
Verpass' ich unter dem Baum,
Die Thüre dort bleibet verschlossen;
Doch alles ist leider ein Traum.

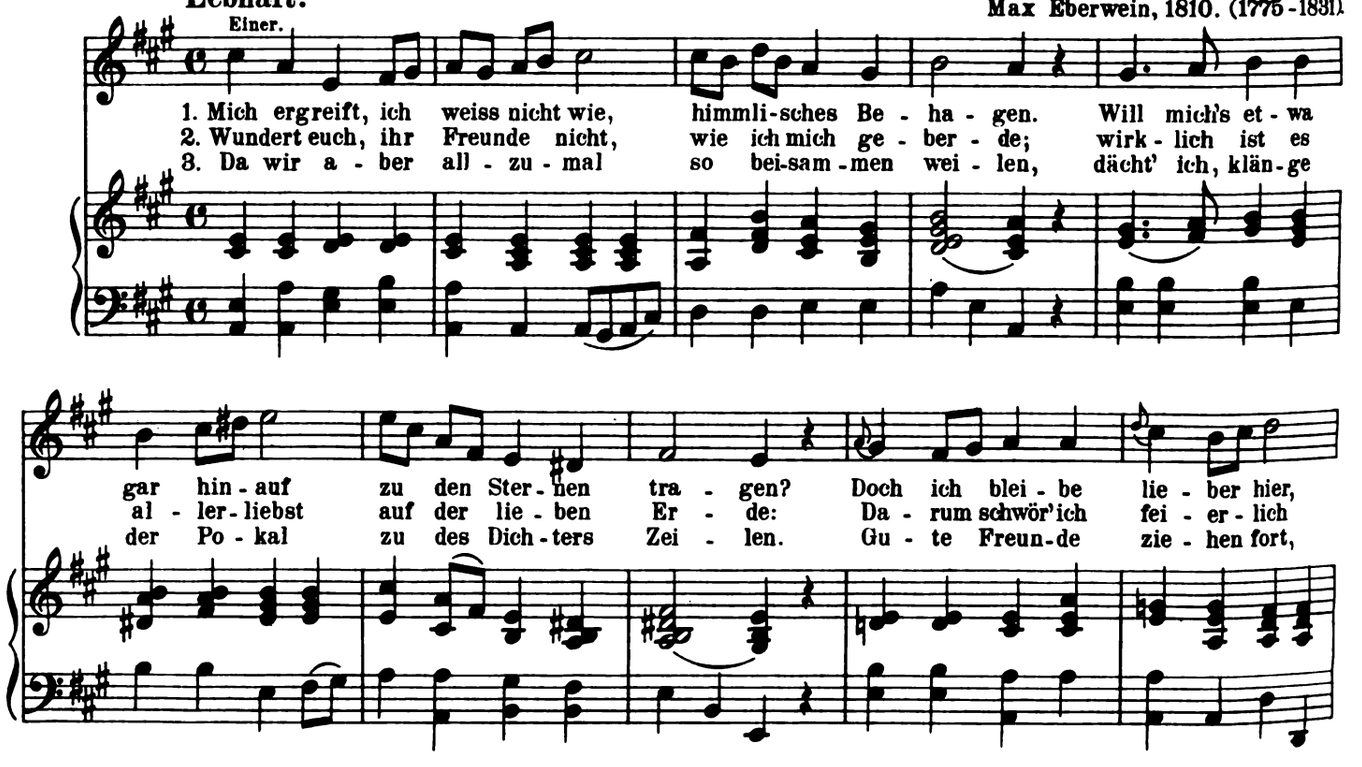
5.
Es stehet ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus;
Sie aber ist weggezogen,
Und weit in das Land hinaus.

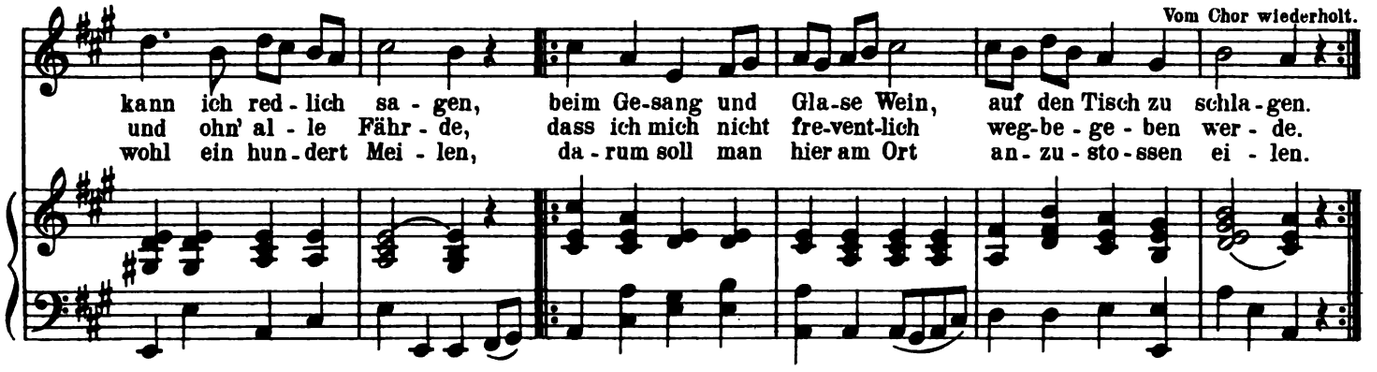
6.
Hinaus in das Land und weiter,
Vielleicht gar über die See.
Vorüber, ihr Schafe, vorüber!
Dem Schäfer ist gar so weh.

75. Tischlied.

ged. 1802.

Lebhaft. Max Eberwein, 1810. (1775-1831).



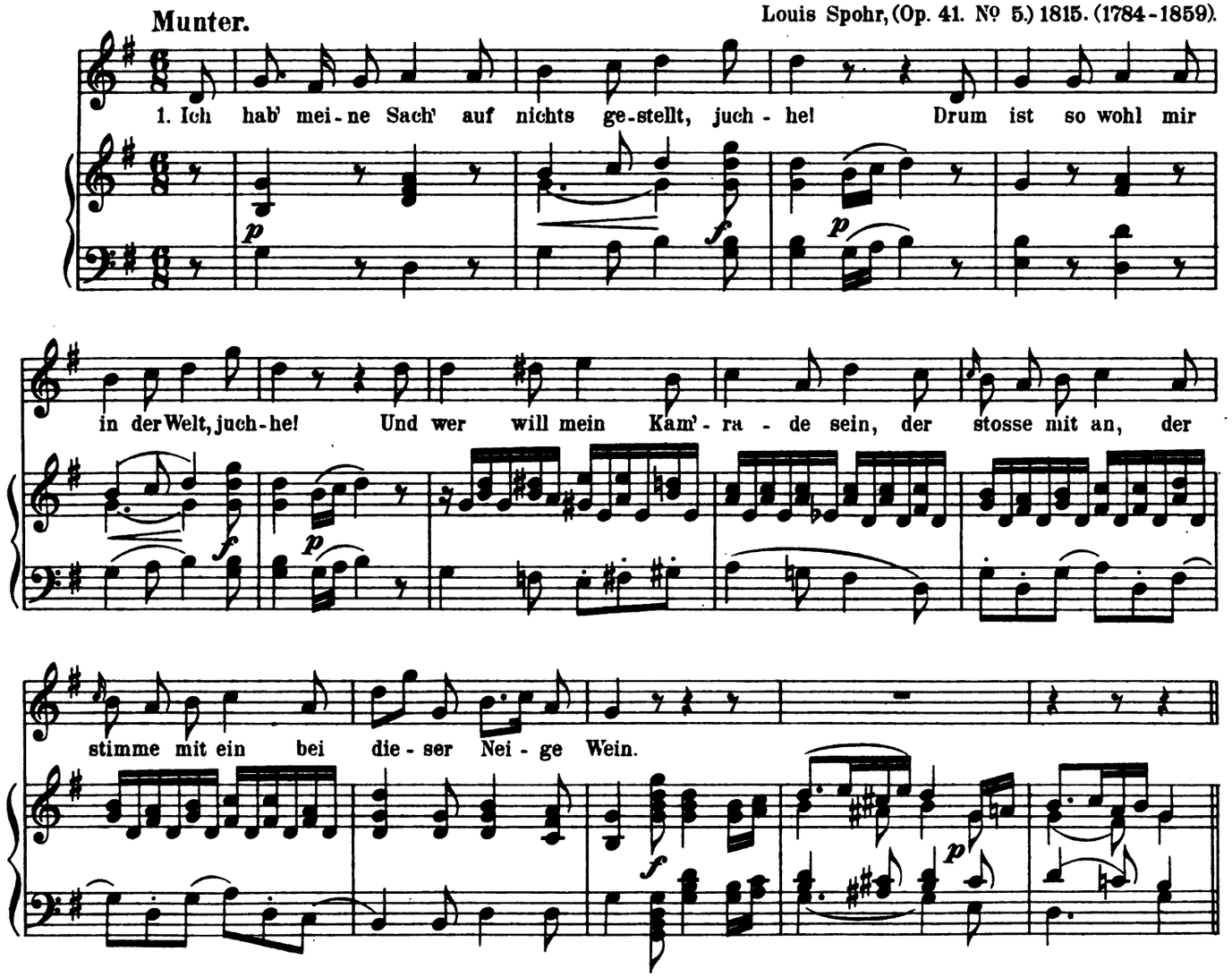


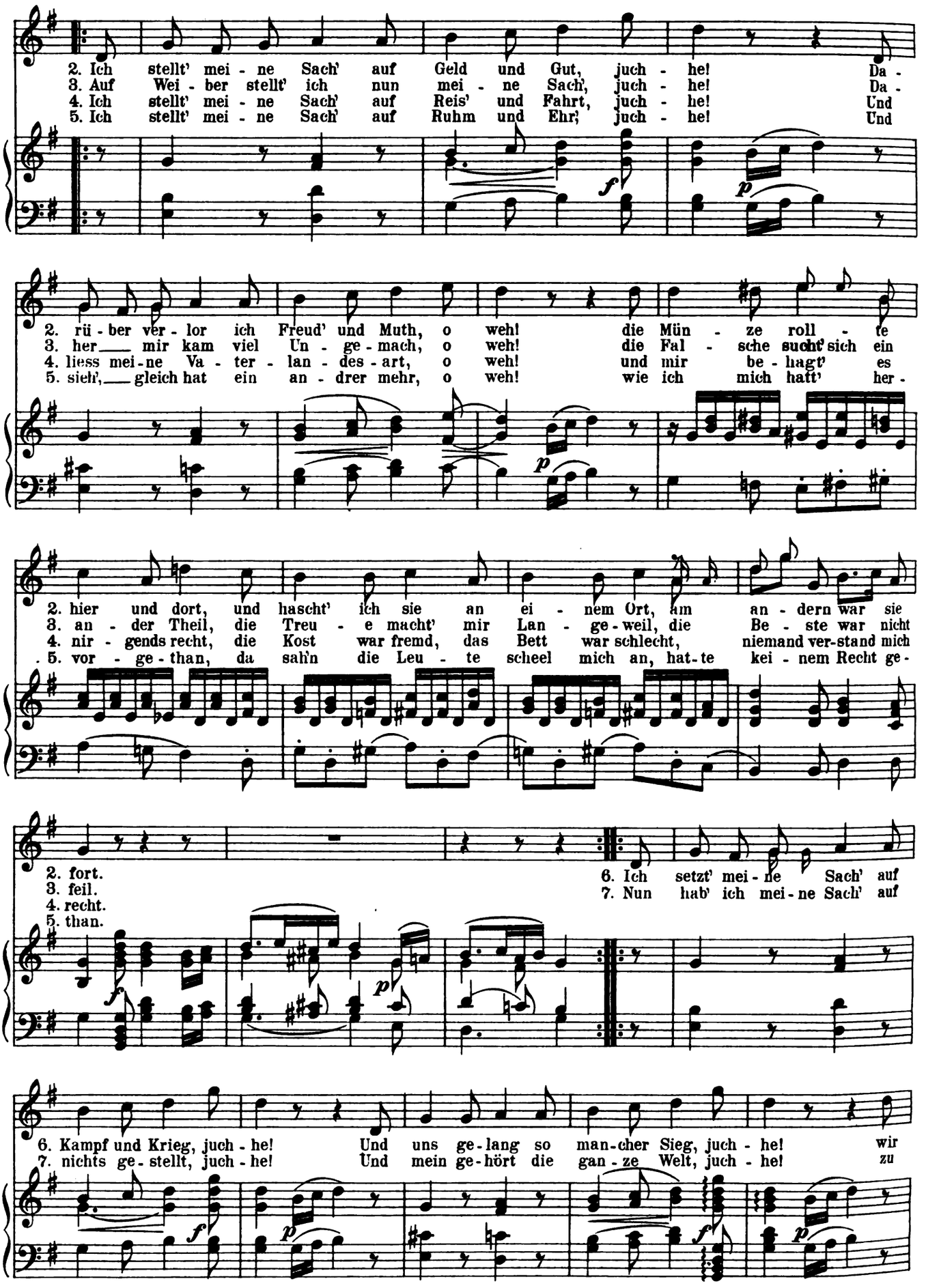
4. Lebe hoch, wer Leben schafft! das ist meine Lehre. Unser König denn voran, ihm gebührt die Ehre. Gegen inn- und äussern Feind setzt er sich zur Wehre; an's Erhalten denkt er zwar, mehr noch, wie er mehre.
5. Nun begrüss' ich sie sogleich, sie die einzig Eine. Jeder denke ritterlich sich dabei die Seine. Merket auch ein schönes Kind, wen ich eben meine, nun so nicke sie mir zu: Leb' auch so der Meine!
6. Freunden gilt das dritte Glas, zweien oder dreien, die mit uns am guten Tag sich im Stillen freuen, und der Nebel trübe Nacht leis und leicht zerstreuen; diesen sei ein Hoch gebracht, Alten oder Neuen.
7. Breiter wallet nun der Strom mit vermehrten Wellen. Leben jetzt im hohen Ton redliche Gesellen! Die sich mit gedrängter Kraft brav zusammen stellen in des Glückes Sonnenschein und in schlimmen Fällen.
8. Wie wir nun beisammen sind, sind zusammen viele. Wohl gelingen denn, wie uns, Andern ihre Spiele! Von der Quelle bis an's Meer mahlet manche Mühle, und das Wohl der ganzen Welt ist's, worauf ich ziele.

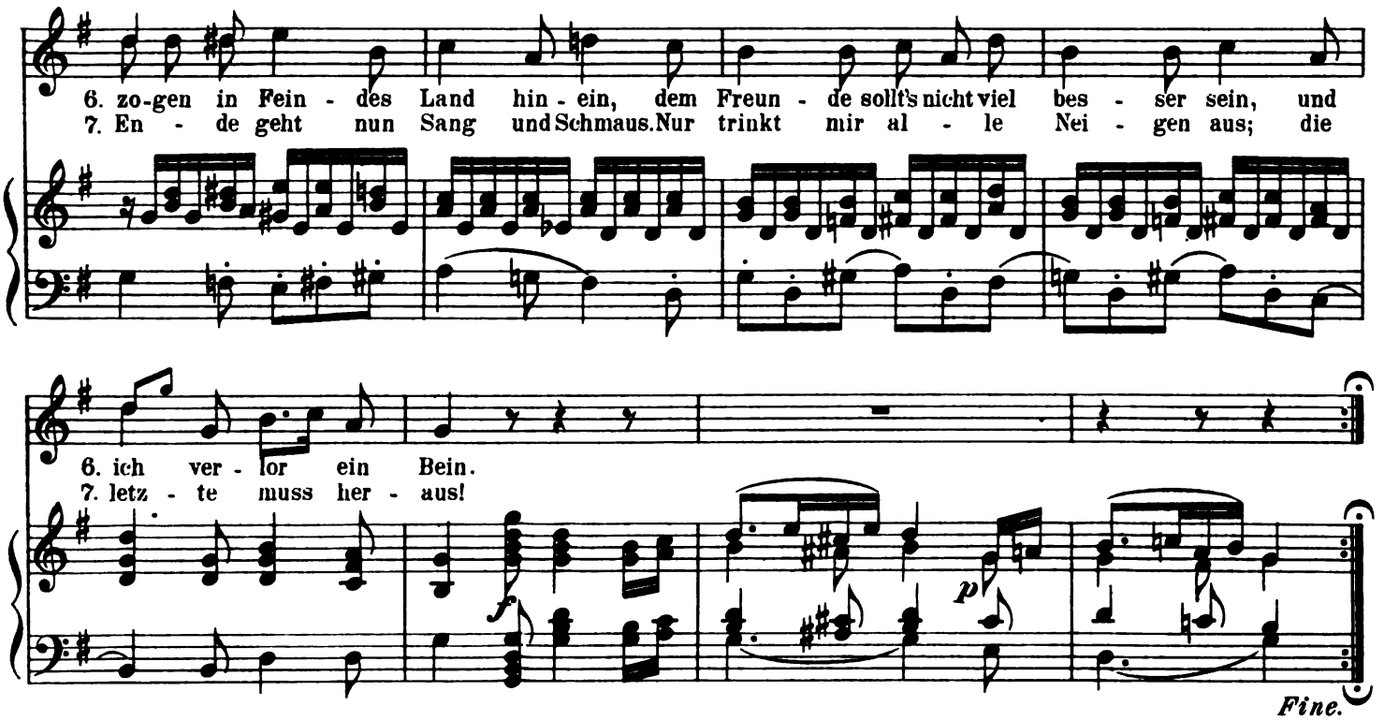
76. Vanitas! Vanitatum vanitas!

ged. 1806.

Louis Spohr, (Op. 41. № 5.) 1815. (1784-1859).



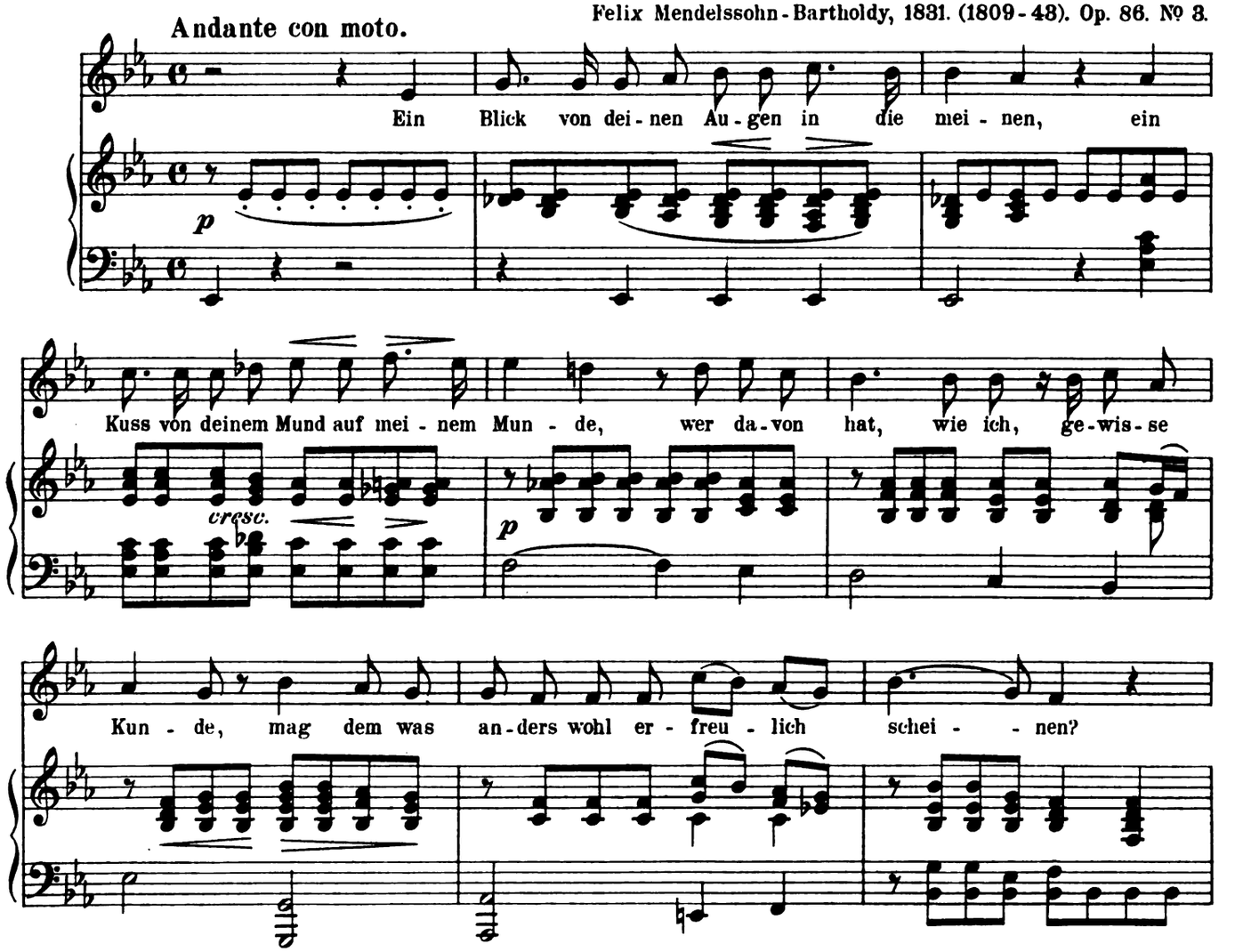

2. Ich stellt' mei - ne Sach' auf Geld und Gut, juch - he! Da -
3. Auf Wei - ber stellt' ich nun mei - ne Sach', juch - he! Da -
4. Ich stellt' mei - ne Sach' auf Reis' und Fahrt, juch - he! Und
5. Ich stellt' mei - ne Sach' auf Ruhm und Ehr', juch - he! Und
2. rü - ber ver - lor ich Freud' und Muth, o weh! die Mün - ze roll - te
3. her___ mir kam viel Un - ge - mach, o weh! die Fal - sche sucht' sich ein
4. liess mei - ne Va - ter - lan - des - art, o weh! und mir be - hagt' es
5. sieh',___ gleich hat ein an - drer mehr, o weh! wie ich mich hatt' her -
2. hier und dort, und hascht' ich sie an ei - nem Ort, am an - dern war sie
3. an - der Theil, die Treu - e macht' mir Lan - ge - weil, die Be - ste war nicht
4. nir - gends recht, die Kost war fremd, das Bett war schlecht, niemand ver-stand mich
5. vor - ge - than, da sah'n die Leu - te scheel mich an, hat - te kei - nem Recht ge -
2. fort.
3. feil.
4. recht.
5. than.
6. Ich setzt' mei - ne Sach' auf
7. Nun hab' ich mei - ne Sach' auf
6. Kampf und Krieg, juch - he! Und uns ge - lang so man - cher Sieg, juch - he! wir
7. nichts ge - stellt, juch - he! Und mein ge - hört die gan - ze Welt, juch - he! zu

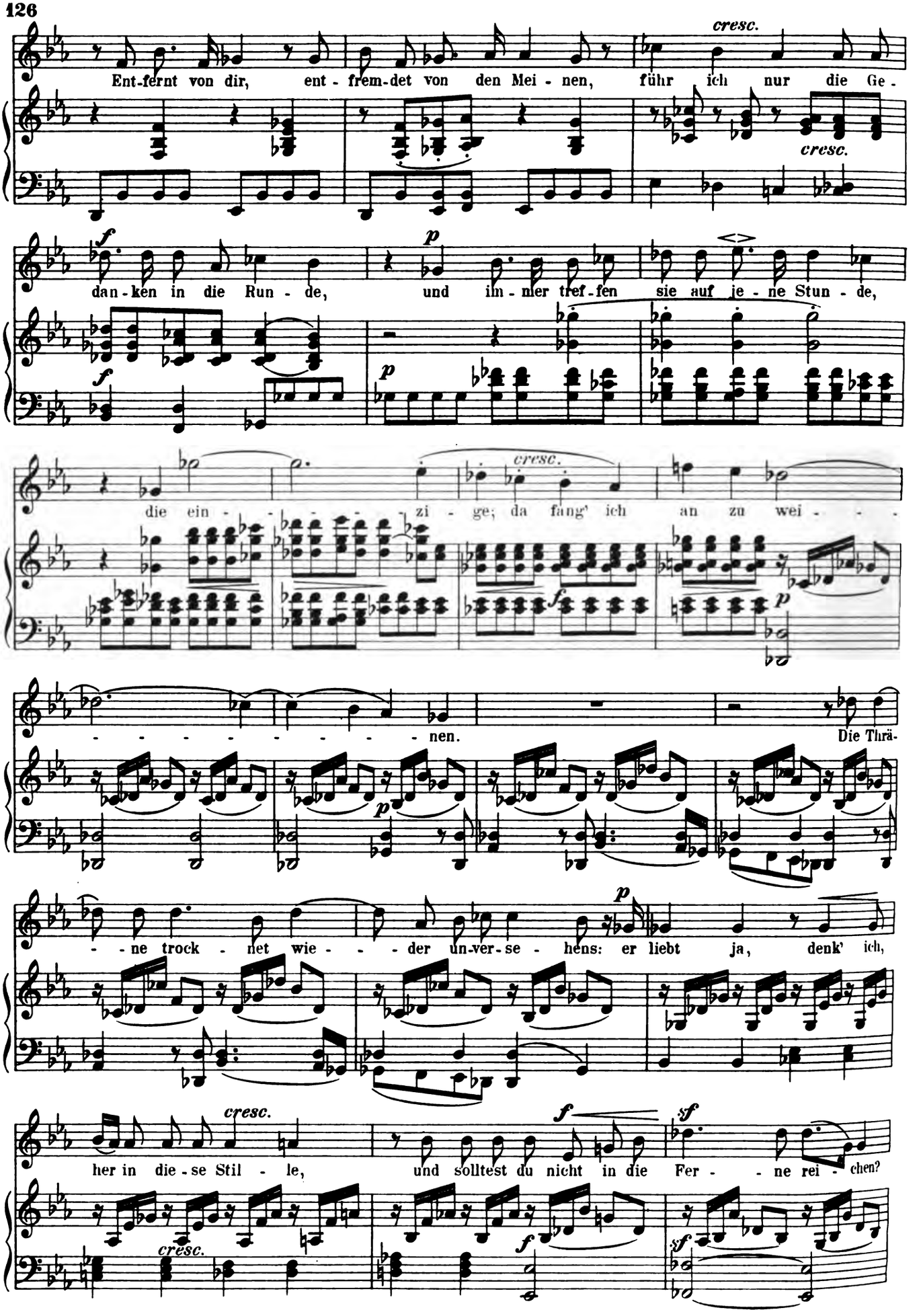


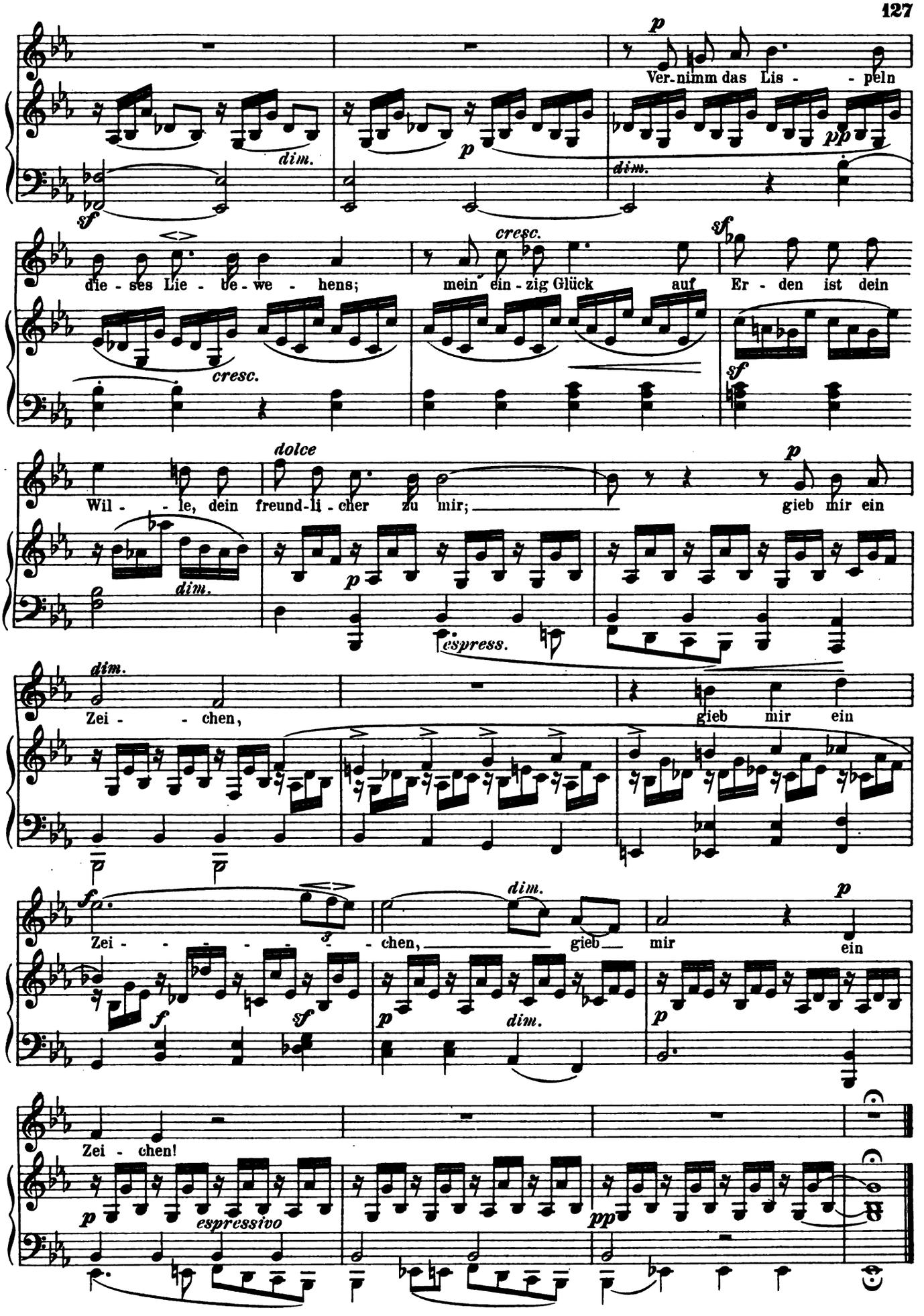
77. Die Liebende schreibt.

ged. 1807.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1831. (1809-48). Op. 86. № 3.



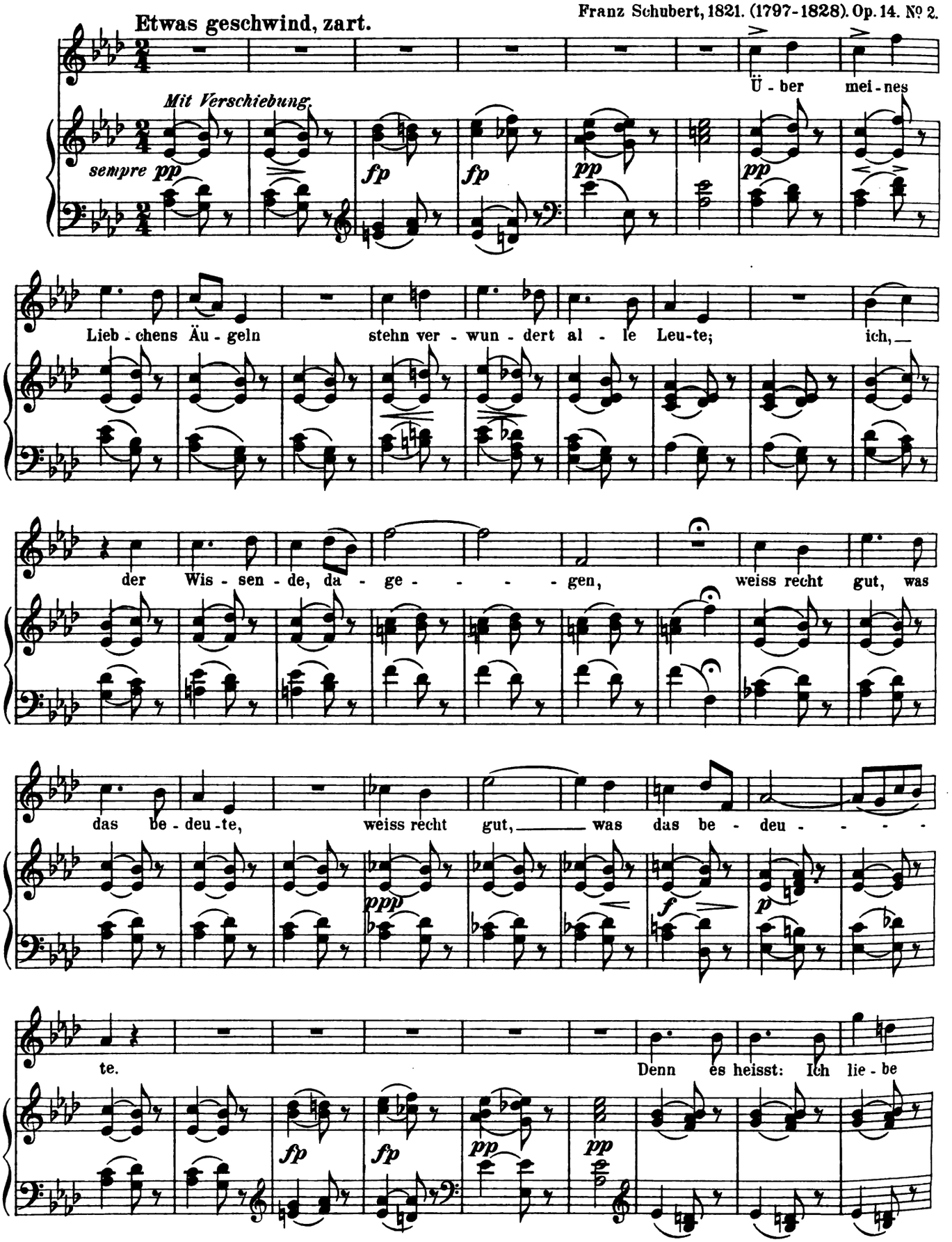

cresc.
Ent-fernt von dir, ent-frem-det von den Mei-nen, führ ich nur die Ge-
cresc.
dan-ken in die Run-de, und im-mer tref-fen sie auf je-ne Stun-de,
die ein-zi-ge; da fang' ich an zu wei-
nen.
Die Thrä-
-ne trock-net wie-der un-ver-se-hens: er liebt ja, denk' ich,
her in die-se Stil-le, und solltest du nicht in die Fer-ne rei-chen?


Ver-nimm das Lis - - peln
die - ses Lie - be - we - hens;
mein ein - zig Glück auf Er - den ist dein
Wil - - le, dein freund-li - cher zu mir;
gieb mir ein
Zei - - chen,
gieb mir ein
Zei - - - - - chen, gieb mir ein
Zei - chen!
espressivo
dim.
cresc.
espress.

78. Geheimes.

Aus dem westöstlichen Divan.
gedichtet 1814.

Franz Schubert, 1821. (1797-1828). Op. 14. № 2.



die - sen, und nicht et - wa den und je - nen. Las - set

nur, ihr gu - ten Leu-te, eu - er Wundern, eu - er Seh - - - - nen!

Ja, mit un - ge - heu - ren Mächten bli - cket sie wohl in die

Run-de; doch sie sucht nur zu ver - kün - - - - den

ihm die näch - ste sü - sse Stunde, ihm die näch - - ste

sü - sse Stun - - - - de.

Stich und Druck von C. G. Röder, Leipzig.

Anmerkungen.

(Abkürzungen: o. J. = ohne Jahr. — i. M. g. = in Musik gesetzt.)

1. Die Nacht. Aus: Neue Lieder in Melodien gesetzt von Bernhard Theodor Breitkopf. Leipzig 1770. No. 3. — Der Componist hatte das Gedicht handschriftlich von Goethe erhalten, mit seiner Musik ist es zum ersten Male im Druck erschienen.

Goethe verkehrte in seiner Leipziger Studentenzeit viel in der Familie des bekannten Buchdruckers und Musikverlegers Breitkopf. Von den beiden Söhnen war der ältere, Bernhard Theodor, ein tüchtiger Klavierspieler, der sich auch als Componist nicht ohne Glück versucht hatte. Seine Begabung scheint Goethe nicht überschätzt zu haben: „Mons. Breitkopf n'aiant pas beaucoup de talens pour le tendre" schreibt er am 11. Mai 1767 seiner Schwester. Trotzdem überliess er ihm zwanzig Gedichte (das sogenannte Leipziger Liederbuch) zur Composition. Die Sammlung wurde im Herbst 1769 — vordatirt 1770 — veröffentlicht, ohne den Namen des Dichters. Sofort nach ihrem Erscheinen brachte Johann Adam Hiller, einer der Ersten unter den damaligen norddeutschen Musikern, in seinen „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" vom 30. October 1769 eine längere Besprechung der Novität, die folgendermassen beginnt:

> „Diese Liedersammlung hat vor andren den Vorzug, dass die Texte alle unbekannt sind und von einem Dichter herrühren, der sie nirgends vorher hatte drucken lassen. Ihre Zahl beläuft sich auf zwanzig Stück, und wenn man sie lieset, wird man gestehen, dass es dem Dichter keinesweges an einer glücklichen Anlage zu dieser scherzhafften Dichtungsart fehle. Sie verdienten, in einer Sammlung bekannt gemacht, und so artig componirt zu werden, als hier vom Herrn Breitkopf geschehen ist, von dessen musikalischen Genie wir ohnlängst die ersten Proben in einer Sammlung von Menuetten und Polonaisen gesehen haben."

Als Probe der Lieder druckt Hiller*) noch in derselben Nummer unser Lied „Die Nacht" ab. Es erscheint auch dem Herausgeber der vorliegenden Sammlung als das bei weitem beste unter den zwanzig Liedern. In den meisten übrigen erweist sich Breitkopf als ein erfindungsarmer und technisch nicht sehr geschickter Musiker. Die Nacht gehörte zu den „Drei neusten Liedern", die Goethe im Mai 1768 mit dem Bemerken an Behrisch nach Dessau sandte: „Wenn du mit ihnen zufrieden bist, so lass sie von deinem grossen Meister componiren". Der „grosse Meister" ist der Dessauer Musiker Friedrich Wilhelm Rust. Unter seinen im Druck erschienenen Liedern findet sich aber unser Gedicht nicht.

2. Die schöne Nacht. Aus: „Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt, Königl. Westphäl. Capell-Director. Erste Abtheilung." Leipzig o. J. (1809.) — Unter der Ueberschrift und mit der Lesart dieses Liedes hatte Goethe sein Jugendgedicht: Die Nacht i. J. 1789 in seine Schriften aufgenommen.

Ueber sein Verhältniss zu dem berühmten Componisten und Schriftsteller Reichardt spricht Goethe ausführlich in den „Tag- und Jahresheften" von 1795. „Man war mit ihm", so beginnt die Aufzeichnung, „— in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent in gutem Vernehmen gestanden; er war der Erste, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte". Wie die Beziehungen zu Reichardt („von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher") immer mehr erkalteten, bis es zur Entfremdung kam, ist aus Goethes „Annalen", dem Briefwechsel mit Schiller und besonders aus den Xenien bekannt.*)

Die obenerwähnte, in vier Abtheilungen erschienene Sammlung Reichardt'scher Lieder zu Goethischen Texten enthält 128 Nummern, von denen 89 bereits vorher gedruckt waren (die meisten von ihnen in den beiden Heften, die hier unter No. 7 und 25 erwähnt sind). Kurz nach dem Erscheinen der Sammlung veröffentlichte Friedrich Rochlitz, der erste musikalische Kritiker seiner Zeit, in der Leipziger Allg. Mus. Zeitung 1809—11 eine längere Besprechung der Lieder, die später in Rochlitz' „Für Freunde der Tonkunst" abgedruckt wurde.

> Reichardts Lieder-Sammlung ist der Königin Luise von Preussen zugeeignet, und in dem Widmungsblatte, Giebichenstein den 1. Mai 1809 datirt, sagt der Componist: „der seelenvolle Vortrag, mit welchem Ew Majestät die ältern dieser Melodien so oft neu beseelte, hat mich zu den glücklichsten der neuern begeistert". Über die Königin Luise hatte Reichardt bereits am 19. December 1801 Goethe geschrieben: „Wenn Sie unsre liebe schöne Königin recht sehr erfreuen wollen, so geben Sie uns einige kleine gefühlvolle Gedichte für den Gesang. Alles, was ich ihr von Ihren schönen Liedern componirt habe, wird vor allem andern täglich gesungen; und sie singt sie mit einer Innigkeit und Lieblichkeit, die Ihnen manches Lied entlocken würde, hörten Sie sie singen". (Brief ungedruckt im Goethe-Archiv.)

Unser Lied, das sich durch die feinen, weichen Linien seiner Melodie auszeichnet, gehört zu den besten der Sammlung.

3. Das Schreien. Aus demselben Hefte wie No. 1. Dort ist es das 4. Lied. — Das Gedicht wurde ohne Musik erst in Goethes Nachgelassenen Werken abgedruckt, und zwar unter der Ueberschrift: Verschiedene Drohung.

*) Hiller leitete damals die Leipziger „Liebhaberconcerte". 1781 wurde er Kapellmeister des neugegründeten „Grossen Concerts" (später Gewandhausconcert genannt), und 1789 Thomascantor. — Dass er in der oben abgedruckten Besprechung den Sohn des einflussreichen Verlegers ganz besonders nachsichtig behandelte, wird nicht Wunder nehmen.

*) Die Ausgabe der Xenien im 8. Bande der „Schriften" der Goethe-Gesellschaft bringt in den Anmerkungen reiches Material darüber. — Aus einem mir von Bernhard Suphan freundlichst mitgetheilten ungedruckten Briefe Reichardts an Schlabrendorf geht hervor, dass die Anfänge des brieflichen Verkehrs Goethes mit Reichardt bis in die Jahre 1780–81 zurückreichen.

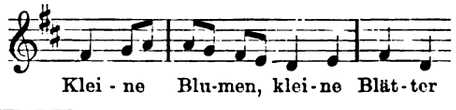
4. **Erwache, Friederike.** Aus: „Sammlung Neuer Oden und Lieder." Zweyter Theil. Hamburg 1744. No. 10 „Der Morgen." — Der ungenannte Autor dieser Lieder ist Friedrich von Hagedorn, der seine Gedichte schon im ersten Drucke mit der Musik seines Freundes Goerner erscheinen liess. Der Rhythmus von Hagedorn's Gedicht, dessen erste Strophe vorn unter unsern Noten steht, ist der gleiche*) wie der des Morgenständchens: „Erwache, Friederike, vertreib' die Nacht" aus dem sogenannten Sesenheimer Liederbuch, abgedruckt in Hirzel-Bernays' Der junge Goethe I, S. 261.

Ueber dieses Liederbuch hat der vortreffliche Forscher Albert Bielschowsky im Goethe-Jahrbuch 1891 S. 211 ff. eine anregende Abhandlung veröffentlicht, in der er aus inneren Gründen nachzuweisen sucht, dass „Erwache, Friederike" unmöglich von Goethe herrühren könne, dagegen wahrscheinlich Lenz zugehöre. — Ich komme durch die Musik zu einem andern Ergebnisse:

In Dichtung und Wahrheit, III. Theil, II. Buch, sagt Goethe: „Ich legte für Friederiken manche Lieder bekannten Melodien unter". Bei der völligen Übereinstimmung nun des Metrums von: „Erwache, Friederike" mit: „Uns lockt die Morgenröthe" liegt es nahe, an Goerner's obenerwähnte Melodie zu unserm Hagedorn'schen Liede zu denken. Gehörte sie zu den in jener Zeit bekannten? Die Frage kann unbedenklich bejaht werden, denn der zweite Theil von Hagedorn-Goerners Sammlung war in kurzer Folge dreimal aufgelegt worden (1744, 1752, 1756), was in jener keineswegs liederreichen Periode sehr viel bedeutete. Auch aus andern Quellen weiss man, welch' rasche Beliebtheit Hagedorns Lieder in Goerners Melodien erlangten.

Verbindet man nun — wie wir es in unserer Ausgabe thun — das in Frage stehende „Morgenständchen" aus dem Sesenheimer Liederbuche mit Goerners Musik zu: „Uns lockt die Morgenröthe", so ist es ganz überraschend, zu sehen, wie völlig Weise und Wort sich decken. Dass diese innige Verschmelzung einem Zufall entsprungen sei, ist kaum anzunehmen, vielmehr macht es unsere Untereinanderstellung im hohen Grade wahrscheinlich, dass „Erwache, Friederike" zu den Liedern gehört, von denen Goethe in Dichtung und Wahrheit spricht.

5. **Mit einem gemalten Bande.** Aus: Drey Gesänge von Goethe, i. M g. von Ludwig v. Beethoven. 83. Werk. Leipzig o. J. — Das Opus erschien im November 1811 im Druck und enthält noch die Lieder: Wonne der Wehmuth und Sehnsucht. Das Autograph ist: 1810 datirt. (In demselben Jahre sind Beethovens Egmont-Musik und das Lied: Mignon entstanden.) Merkwürdig ist es, dass die ersten Tacte unseres Liedes:

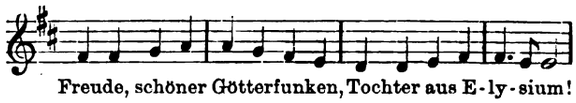


*) Hierauf hat Erich Schmidt zuerst aufmerksam gemacht in der Zeitschrift für deutsches Alterthum, 21. Band. Seite 306: „Die rhythmische Prosa bei Gessner". — Er wies später noch darauf hin, dass unser Gedicht auch mit Martin Opitz' Liede:

Ach Liebste, lass uns eilen,
Wir haben Zeit

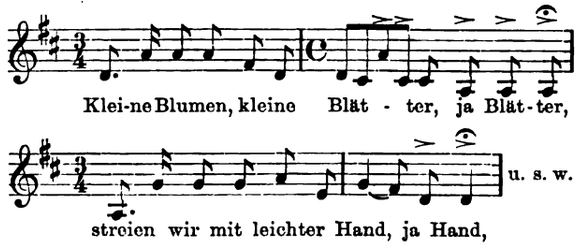
im Rhythmus übereinstimmt.

bereits das berühmte Thema aus dem Schlusssatz der 9. Symphonie (1822):

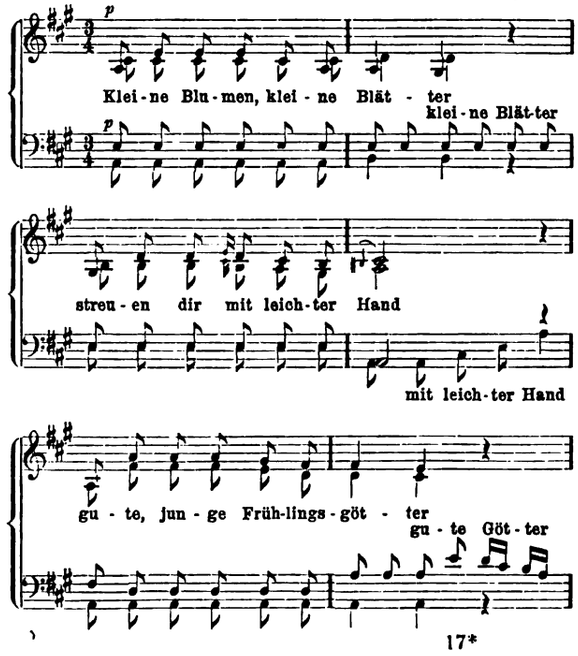


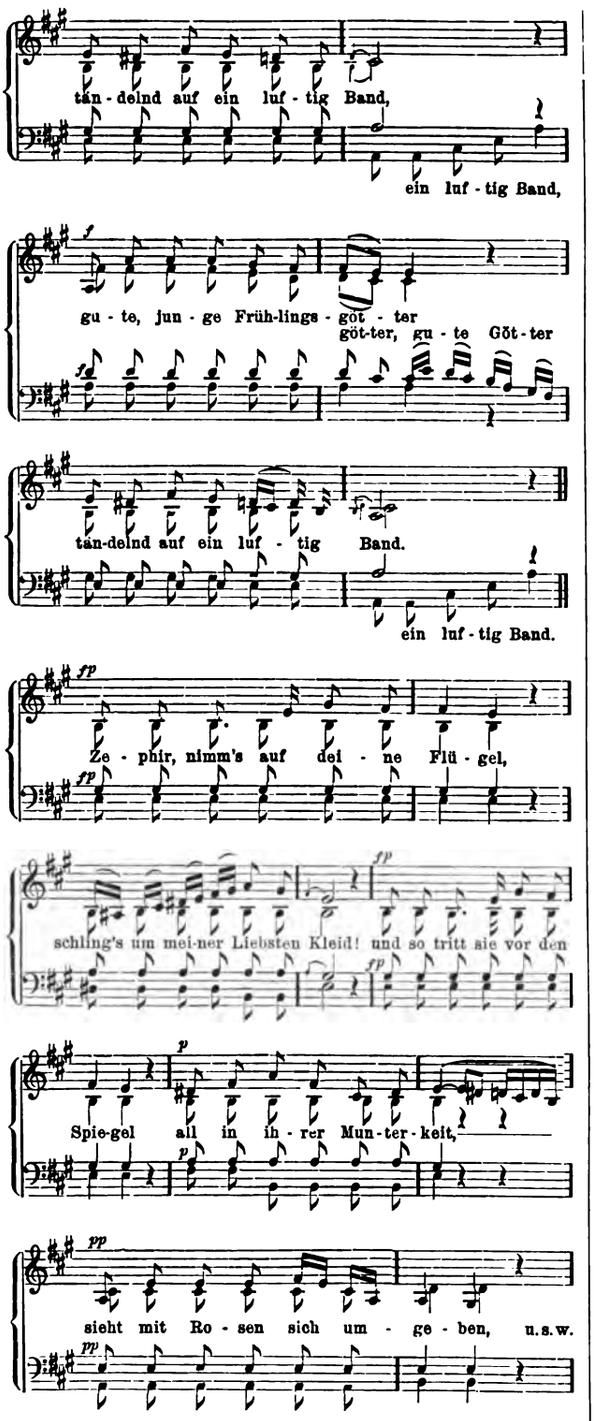
in der Verkürzung bringen.

In Gottfried Kellers Sinngedicht werden unsere Verse bekanntlich von dem jungen Dorfschuster gesungen, der es in einem der älteren, auf Löschpapier gedruckten Liederbüchlein für Handwerksbursche gefunden hatte. Die Melodie, die Keller dabei vorschwebte und die er selbst im Volke hatte singen hören, durfte ich im Goethe-Jahrbuch XVII, S. 179 mittheilen; sie stimmt, wie man durch alle Verschnörkelung sofort erkennt, mit derjenigen überein, die seit Jahrzehnten zu den herzbrechenden Versen: „In der grossen Seestadt Leipzig" gesungen wird:



Ueberraschend ist nun die Thatsache, dass dieser Bänkelgesang nicht etwa, wie man annehmen könnte, früher schon vorhanden war und Goethes graziösem Liebesliede zugesellt, sondern in ernstgemeinter Absicht eigens dazu componirt worden ist. Dieses zweifelhafte Verdienst gebührt dem überaus fruchtbaren und wenig wählerischen Berliner königl. Hofcomponisten Carl Blum, der im Jahre 1816 im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig folgenden „Vierstimmigen Walzer für Männerstimmen" veröffentlichte:





Diese sehr triviale, aber leicht ins Ohr gehende und förmlich zum Mitsingen einladende Melodie verbreitete sich erstaunlich schnell im Volke, wozu die Männergesangvereine der kleinen Städte das ihrige beigetragen haben mögen. In den dreissiger Jahren druckten mehrere Lieder-Anthologien die Weise ab, sie wurde bald auch zu anderen älteren Liedern benutzt, und auch neue sentimentale wie heitere Gedichte wurden ihr untergelegt. Vor allem aber blieben die ursprünglichen Goethe'schen Verse mit Blum's Melodie verbunden, die bald von fleissigen Sammlern wie Ludwig Erk und Wilhelm Greef „aus dem Volksmunde" notirt wird, wobei freilich die ergötzlichsten Varianten in Text und Musik mit unterlaufen.

Die gebildeteren Kreise mögen indessen Anstoss daran genommen haben, Goethe's Gedicht zu einer so trivialen Weise zu singen, und da die Bänkelsängermelodie nun einmal nicht umzubringen war, legten ihr in den vierziger Jahren übermüthige Studenten die tragische Dichtung vom „Greise, der sich nicht zu helfen weiss" unter:

In der grossen Seestadt Leipzig
War jüngst eine Wass:rsnoth.
Menschen stürzten ein wohl dreissig,
Häuser blieben mehr noch todt.*)

Es liegt also hier der in der Geschichte des volksthümlichen Liedes nicht vereinzelte Fall vor, dass eine ältere, zu einem klassischen deutschen Gedicht componirte Melodie in den Kreisen der Gebildeten nur noch in einem Scherzliede fortlebt, im niedern Volke aber mehr als sechs Jahrzehnte lang treu festgehalten und zu Versen gesungen wird, aus denen trotz aller Verballhornung die Schönheit des Originals herausleuchtet. Dieses Nichtverlorengehen wird im „Sinngedicht" in wundervoller Weise angedeutet: „Allein die unverwüstliche Seele des Liedes," so schreibt Gottfried Keller über den Gesang seines Dorfschusters, „bewirkte das Gegentheil eines lächerlichen Eindrucks."**)

6. Mailied von C. A. Gabler. Aus: „Neue Lieder geselliger Freude." Herausgegeben von Joh. Friedr. Reichardt. Erstes Heft. Leipzig 1799. N. 11.

In den „Liedern geselliger Freude" v. J. 1796 hatte Reichardt seine eigene, übrigens gänzlich missglückte Musik zum Mailiede veröffentlicht; dass er wenige Jahre darauf Gablers Composition in die Sammlung aufnahm, spricht sehr für sein Wohlwollen gegenüber jüngeren Musikern. — Gabler, in Mühldorf im Voigtlande geboren, studirte in Leipzig und lebte später als Musiklehrer und Pianist in Reval und Petersburg.

Die kindlich-fröhliche Melodie ist in viele Volksliedersammlungen übergegangen. Selbst Franz Magnus Böhme (Volksthümliche Lieder der Deutschen, Leipzig 1895) führt sie ohne Namen des Autors unter der Bezeichnung „Volksweise" auf.

(Die übrigen Compositionen des Mailiedes sind im Goethe-Jahrbuch XVII, S. 179 erwähnt.)

7. Heidenröslein. Aus: „Göthe's Lyrische Gedichte. Mit Musik von Joh. Friedr. Reichardt." Berlin o. J. S. 1 (1794 erschienen, wie aus dem „Journal des Luxus und der Moden" vom August 1794, S. 392 hervorgeht). — Die kleinen Vorschläge in Tact 2, 6 und 8 hat Reichardt erst i. J. 1800 bei der Aufnahme der Composition in sein Liederspiel: „Liebe und Treue" eingefügt.

„Echt volksthümlich und bei aller Einfalt das Rechte meisterhaft ausdrückend", schreibt Rochlitz über Reichardts Heidenröslein, „unübertrefflich" nennt es Zelter. Für die Wirkung der Melodie bis in unsere Tage spricht, dass Johannes Brahms sie i. J. 1858 in die Volks-Kinderlieder aufgenommen hat, die er den Kindern Robert und Clara Schumanns widmete.

*) Diese inzwischen so berühmt gewordenen Verse sind meines Wissens nicht früher als im Jahre 1847 gedruckt worden, und zwar in der ersten Auflage von Göpels Deutschem Lieder- und Commersbuch (Stuttgart).

**) Ueber Veränderungen und Vermischungen mit andern Gedichten, denen Goethes Text bei der Verbreitung im Volke ausgesetzt gewesen ist, hat Erich Schmidt im Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 17. Band, sehr interessante Mittheilungen gemacht.

Moll

8. Heidenröslein. Aus: „Lieder, Balladen und Romanzen von Göthe. Musik von P. Grönland." Leipzig o. J. S. 5.

Grönland, in Schleswig geboren, in Altona gestorben, hatte lange Zeit in Kopenhagen gelebt, wo er Mitdirector der Porzellanmanufactur war. Mit seinem Kopenhagener Freunde Friedr. Ludw. Aem. Kunzen gehörte er zu der kleinen Zahl deutschdänischer Componisten, die sich gern mit Goethischen Dichtungen beschäftigten. Die obenerwähnte Sammlung enthält 50 Lieder Goethes. Auch die „erste Walpurgisnacht" hat Grönland componirt (1818).

Die vorliegende ist eine der wenigen Mollmelodien, die zum Heidenröslein gesetzt sind. — Auf die Wirkung des C dur in Takt 6 (morgenschön), und die anmuthige und eindringliche Warnung in Takt 4 und 3 vor Schluss braucht wohl nicht erst aufmerksam gemacht zu werden.

In den Liedern des Componisten zu Goethischen Texten findet sich sonst nicht sehr viel Erfreuliches.

9. Heidenröslein. Aus: „Zwölf Lieder von Göthe, comp. von Kienlen, Kgl. Bayer. Musikdirector" (Vorname fehlt). Leipzig o. J. S. 2.

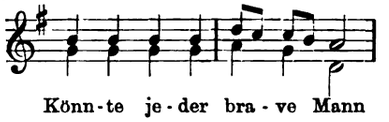
Kienlen, in Polen geboren, lebte zuerst in Posen, dann als Theater-Kapellmeister in Augsburg, Brünn, Pressburg (1808), Baden bei Wien (1818) und München. 1823 wurde er in Berlin als Gesanglehrer der Königl. Oper angestellt, er folgte aber später einem Rufe des Fürsten von Radziwill nach Posen. Auch dort war in Folge des Ausbruchs der polnischen Revolution seines Bleibens nicht lange; gänzlich herabgekommen und gemüthskrank langte er i. J. 1830 in Dessau an, wo er in tiefstem Elend starb. — Von Goethe hat er die Singspiele „Claudine von Villa Bella" und „Scherz, List und Rache" in Musik gesetzt; das erstere wurde am 8. Mai 1818 unter seiner eigenen Leitung am Berliner Hoftheater gegeben und mehrmals wiederholt. Ein Prachtexemplar seiner Liedersammlung hat Kienlen an Goethe gesandt.

Die ebenso graziöse wie innige Composition kommt nach der Meinung des Herausgebers von allen der Schubertschen am nächsten.

10. Heidenröslein. Schuberts op. 3, 1821 im Druck erschienen, umfasst noch die bekannten Compositionen: Schäfers Klagelied, Meeresstille und Jägers Abendlied.

An demselben Tage wie das Heidenröslein (19. Aug. 1815) componirte der achtzehnjährige Schubert von Goethischen Gedichten noch den Schatzgräber, den Rattenfänger, An den Mond (erste Fassung) und das Bundeslied; am Tage vorher: Der Gott und die Bajadere, und an den beiden folgenden Tagen: Wonne der Wehmuth, Wer kauft Liebesgötter und Meeresstille.

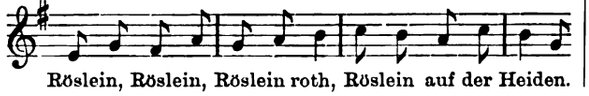
Mit dem Beginn unserer Composition vergleiche Mozarts



Könn-te je-der bra-ve Mann

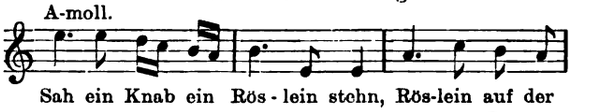
aus dem ersten Finale der Zauberflöte.

Die übrigen Compositionen des Heidenrösleins habe ich im Goethe-Jahrbuch XVII, S. 180 aufgeführt. In Beethovens Skizzenbüchern finden sich verschiedene Ansätze zur Composition des Liedes, so z. B. aus dem Jahre 1818:

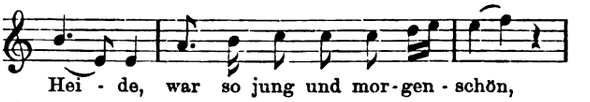


Röslein, Röslein, Röslein roth, Röslein auf der Heiden.

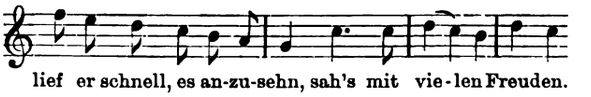
Dann aus dem Jahre 1820 ein längerer Entwurf: A-moll.



Sah ein Knab ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der

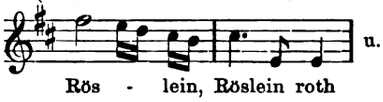


Hei-de, war so jung und mor-gen-schön,



lief er schnell, es an-zu-sehn, sah's mit vie-len Freuden.

endlich (wahrscheinlich aus dem Jahre 1822):



u. s. w.

Rös - lein, Röslein roth

(vgl. Gustav Nottebohm, Zweite Beethoveniana, herausgegeben von Eusebius Mandyczewski, Leipzig 1887, S. 137, 474 und 576).

11. Jugendlied. (In Goethe's Gedichten u. d. Ü.: der neue Amadis) Aus: „Fünf und zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter. Weimar 1786. Annoch bey mir selbst und in Commission in der Hoffmannischen Buchhandlung." S. 25.

Ueber Corona Schröter, die berühmte Sängerin und Schauspielerin, die erste Darstellerin der Iphigenie, braucht einem Leserkreise von Goethe-Freunden wohl kaum Näheres mitgetheilt zu werden. Als Musikerin hatte sie den Unterricht des trefflichen Johann Adam Hiller genossen, in dessen Leipziger Concerten sie schon als ganz junges Mädchen sang. Die Begeisterung, die sie in dem Studenten Goethe erregt hatte, hielt lange an. Bekannt ist das herrliche Denkmal, das der Dichter ihr in: Auf Miedings Tod gesetzt hat.

Ausser den obenerwähnten 25 Liedern hat Corona i. J. 1794 noch eine zweite Sammlung von Gesängen veröffentlicht, die aber kein Goethisches Gedicht enthalten.

Als Componistin macht sie einen ganz erfreulichen Eindruck. Ihre überaus einfachen Lieder zeugen von musikalischer Intelligenz und treffen zum Theil vortrefflich die Stimmung. Unser sehr anspruchsloses Lied durfte wohl um so eher aufgenommen werden, als es von Corona's Compositionen neben dem Erlkönig (unten No. 47) die einzige zu Goethischem Texte ist.

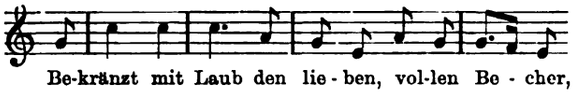
12. Das Veilchen. Aus: Erwin und Elmire, ein Schauspiel mit Gesang von Goethe, i. M. g. von André. (Ohne Vornamen.) Offenbach bey dem Verfasser, o. J. S. 11. — Dieser Clavierauszug des Singspiels ist 1776 erschienen. — Vorher hatte Goethe die Composition bereits als Musikbeilage zum ersten Druck von „Erwin und Elmire" in Jacobi's Zeitschrift Iris (1775) veröffentlicht, Andrés Namen aber dabei nicht genannt. Diese erste Lesart weist einige Varianten gegen die unsrige auf.

Johann André*) hatte im Herbst 1773 ein von ihm

*) In „Dichtung und Wahrheit", 4. Bd., 17. Buch, schreibt Goethe: „André war ein Mann von angeborenem, lebhaftem Talente, eigentlich als Techniker und Fabrikant (Seidenwirker) in Offenbach ansässig; er schwebte zwischen dem Kapellmeister und dem Dilettanten. In Hoffnung, jenes Verdienst zu erreichen, bemühte er sich ernstlich, in der Musik festen Fuss zu fassen". Dies ist André gelungen; als Kapellmeister in Berlin, als Begründer des berühmten Musikverlags in Offenbach und als Componist hat er sich eine sehr geachtete Stellung erworben. — Ueber den „Töpfer" schreibt Goethe im November 1773 an Johanna Fahlmer anerkennend, aber keineswegs enthusiastisch.

gedichtetes und componirtes Singspiel: Der Töpfer auf die Frankfurter Bühne gebracht. Im Text ist es nach französischem Muster gearbeitet, die Musik verräth deutlich das Vorbild Joh. Ad. Hillers. Der grosse Beifall, den das Stück fand, veranlasste Goethe, „Erwin und Elmire" zu dichten und den Offenbacher Freund mit der Composition der Gesänge daraus zu betrauen. Mit Andrés Musik wurde „Erwin und Elmire" im Mai 1775 in Frankfurt a. M., dann am 17. Juli 1775 an der Berliner Hofbühne gegeben. Hier ist das Werk in den nächsten 7 Jahren 21 mal wiederholt worden — der grösste Erfolg, den je eine Composition Goethischer Singspiele gehabt hat.

Goethes Jugendfreund musste in der vorliegenden Sammlung mit einer Melodie vertreten sein, und der Herausgeber bedauert nur, dass sich eine bedeutendere als diese nicht gefunden hat. Andrés Veilchen lässt noch wenig von dem frischen, volksthümlichen Zuge ahnen, der sein Rheinweinlied auszeichnet:



Be-kränzt mit Laub den lie-ben, vol-len Be-cher,

Diese meisterhafte Weise ist nur zwei Jahre nach dem Veilchen entstanden und hat sich trotz ihrer 120 Jahre bis jetzt jugendfrisch erhalten. —

Sehr merkwürdig ist es, dass André, der zu den fruchtbarsten Liedercomponisten des vorigen Jahrhunderts gehört, ausser den Gesängen aus Erwin und Elmire kein einziges Goethisches Gedicht mehr in Musik gesetzt hat. Dagegen bilden seine Liedersammlungen wahre Anthologien Millerscher und Claudiusscher Texte, neben denen auch Gleim, Bürger, Voss, Stolberg, Hölty, Matthisson oft vertreten sind; auch Goethes Freunde Klinger und Siegm. von Seckendorf fehlen nicht unter den Dichtern.

13. Das Veilchen. **Vorlage ist die in der Grossherzoglichen Bibliothek in Weimar befindliche handschriftliche Partitur mit der Überschrift: „Erwin und Elmire. Oper von Goethe, componirt von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen Weimar, Eisenach pp". Unser Lied, das in der vorliegenden Ausgabe natürlich nur im Clavierauszuge geboten werden kann, ist im Original für Streichquartett, Flöten, Oboen, Fagott und Hörner gesetzt; nach der tutti-Einleitung treten Flöte, Bratsche und Fagott als Soloinstrumente ein, die die Singstimme concertirend begleiten. — Bisher ungedruckt.**

Das Veilchen hat hier, wo es im Rahmen der Oper erscheint, mehr von der Arien- als der Lied-Form. Das Orchester begnügt sich nicht damit, die zierliche Rococomelodie zu begleiten, sondern ergänzt sie in selbständiger, an manchen Stellen bemerkenswerth feinsinniger Weise. Ueberraschend ist die Sicherheit, mit der die Mittel des Orchesters verwerthet sind; es sei auf die obenerwähnte eigenartige Zusammenstellung der obligaten Instrumente und auf manche in unserm Clavierauszug vermerkte Einzelheiten hingewiesen — so in der dritten Strophe auf die klagenden Oboen: *es d* zu den gehaltenen Horntönen.*)

Erwin und Elmire wurde in Weimar in der Composition der Herzogin 1776 dreimal, und in den beiden folgenden Jahren noch viermal aufgeführt**). Wielands „Teutscher Merkur" vom Jahre 1776 brachte hübsche Verse von Lenz mit der Ueberschrift: „Auf die Musik zu Erwin und Elmire, von Ihrer Durchlaucht, der verwittibten Herzogin zu Weimar und Eisenach gesezt", in denen der Dichter dem kranken Erwin folgendermaassen Heilung verheisst:

Ich sezte meinem lieben Schwärmer
Ein klein Spinetchen in sein Thal,
Und spielt ihm auf dem kleinen Lärmer
Der Herzogin Musik einmal;
Und wenn dann mein Erwin aus seinen letzten Zügen
Nicht aufspräng' als ein junges Reh
etc. etc.

Das Gedicht schliesst:

Ja, ja, Durchlauchtigste, Du zauberst uns Elmiren
In jede wilde Wüstenei;
Und kann der Dichter uns in selger Raserei
Bis an des Todes Schwelle führen:
So führst Du uns von da noch seliger und lieber
Bis nach Elysium hinüber.

14. Das Veilchen. **Aus: Sammlung deutscher Lieder für das Klavier von Herrn Joseph Anton Steffan, k. k. Hofklaviermeister. Erste Abtheilung. Wien 1778. No. XIV.**

Steffans Lied ist meines Wissens das erste, das in Oesterreich zu einem Goethischen Text gesetzt worden ist, wie seine Sammlung überhaupt den Reigen österreichischer Weisen zu deutschen Gedichten eröffnet.

Bezeichnend sind die Einführungsworte des Verlegers: An die Liebhaber deutscher Lieder. Diejenigen, die unter dem Schwalle wälscher und französischer Gesänge, die man in allen Häusern, in den meisten wenigstens auf jedem Klaviere findet, oft vergebens ein deutsches Lied suchen, das sie vielleicht gerne fänden, empfangen hier in zwoen Abtheilungen eine Sammlung deutscher Lieder, die aus den Werken der besten deutschen Dichter gewählet sind. (In der Vorrede wird dann noch angedeutet, dass der Componist das Augenlicht fast ganz verloren habe.)

Steffan, in Böhmen geboren, ein guter Pianist und gesuchter Klavierlehrer — zu seinen Schülerinnen gehörte u. A. die spätere Königin Marie Antoinette — war als Liedercomponist hervorragend, und er ist nur deshalb vergessen worden, weil noch Grössere ihm gefolgt sind.*) Seine Melodien zu Texten von Haller, Hagedorn, Gleim, Bürger etc. etc. gehören zu dem Besten, was das vorige Jahrhundert im einstimmigen Liede hervorgebracht hat. Sehr lehrreich ist ein Vergleich der Gesänge dieses specifisch österreichischen Componisten mit denen der Norddeutschen Reichardt, Joh. Abr. Peter Schulz und Zelter; bei diesen herrscht die Melodie allein, und die Begleitungen beschränken sich beinahe ausschliesslich darauf, den Gesang mit Accorden zu stützen — Steffan dagegen behandelt die Clavierbegleitung selbständig und bringt bereits einen Vorklang der reicher ausgestalteten Lyrik Beethoven's und Schubert's. In seinen Compositionen bieten sich uns characteristische Muster der Liedmusik, die Mozart bei seiner Ankunft in Wien (1781) vorfand.

„Draussen im Reich" blieben Steffans Lieder nicht ganz unbeachtet. Unser Veilchen wurde schon 1780 in die „Sammlung verschiedener Lieder von guten Dichtern und Tonkünstlern", 2. Theil, Nürnberg, aufgenommen.**)

Die obenerwähnte Wiener Sammlung deutscher Lieder bringt in ihrer 1, 2. und 4. Abtheilung Steffan'sche Compositionen, in der 3. aber Lieder der k. k. Hofkapellmeister Friberth und Hoffmann, darunter ein gänzlich misslungenes Goethe'sches Veilchen von Friberth; über die Geringwerthigkeit des Inhalts dieser Abtheilung war Joseph Haydn so ärgerlich, dass er sich entschloss, selbst Lieder zu componiren.

*) Eine kleine Reminiscenz an die berühmte Arie: „Er ward verschmäht" aus dem Messias wird dem mit Händel vertrauten Leser sofort auffallen.

**) Vgl. C. A. H. Burkhardt: Goethe's Werke a. d. Weimarer Bühne, Goethe-Jahrbuch IV, S. 114.

*) Sein Name fehlt selbst in dem ausgezeichneten, zuverlässigen Riemannschen Musik-Lexicon.

**) Unter der Ueberschrift steht hier wie im Original: Von Gleim. Der Irrthum erklärt sich daraus, dass ein Gleimsches Veilchen-Gedicht (Das Veilchen im Hornung: „Das arme Veilchen, sieh, o sieh", ebenfalls in Jacobi's Iris erschienen) die Steffansche Liedersammlung eröffnet. Diese Composition Steffans hat Jos. Haydn so sehr gefallen, dass er sie zu einem seiner Instrumental-Adagios benutzt und in seinem „Schöpfungs"-Duett: Der Sterne hellster nochmals deutlich daran erinnert hat.

15. **Das Veilchen.** Aus: Reichardts Sammlung von „Göthe's Liedern" etc. v. J. 1809 (vgl. hier No. 2), vorher bereits in der von Gedike und Bister herausgegebenen Berlinischen Monatsschrift I. 1783 gedruckt. Eine andere, weniger schöne Melodie hatte Reichardt 1780 erscheinen lassen; unsere Composition erweiterte er bei der Herausgabe des Klavierauszuges seines Singspiels: „Erwin und Elmire" zum Terzett.*)

Der Tochter des Componisten schrieb Felix Mendelssohn-Bartholdy im Februar 1847 Folgendes: „Im gestrigen Gewandhaus-Concerte folgte Reichardts Duett: Ein Veilchen auf der Wiese stand, und dann dasselbe Gedicht, von Mozart componirt. Sie sehn, dass da die Musik Ihres Vaters nicht gerade den leichtesten Stand hatte, aber ich wollte, Sie hätten gehört, wie sie diesen Ehrenplatz behauptete. Als das kleine Duett von zwei sehr frischen, reinen Stimmen sehr einfach und sehr vollkommen vorgetragen wurde, da hat sich Mancher, dem Musik nahe geht, der Thränen nicht enthalten können, so reizend und kindlich, und wahr und gut war der Klang. Ein Jubel, wie wir ihn selten gehört, und ein da capo aller drei Strophen verstand sich nachher von selbst, — das war entschieden, als die ersten drei Tacte davon gesungen wurden, und mir war zu Muth, als könnte ich das Lied nicht zweimal, sondern den ganzen Abend immerfort wiederholt hören, und nichts anderes als das. So ganz das rechte, echte deutsche Lied, wie es keine andere Nation hat, aber auch die unsrige nicht besser, — vielleicht grösser, gewiss complicirter, mühsamer, ausgekünstelter, aber darum nicht kunstvoller, — eben nicht besser.

16. **Das Veilchen.** Aus: „Zwei deutsche Arien zum Singen beym Clavier in Musik gesetzt vom Herrn Capellmeister W. A. Mozart. (II.) Theil." Wien o. J.**) Diese Arien erschienen spätestens 1789, denn schon am 6. Januar 1790 brachte die Musikalische Realzeitung einen Bericht über sie. Zusammen mit dem Veilchen war das „Lied der Trennung" gedruckt. Ein interessantes Facsimile des Autographs (von Mozart: „Das Veilchen. Vom Göthe." überschrieben) steht in Otto Jahns Mozart-Biographie.

Das einzige Goethische Gedicht, das Mozart in Musik gesetzt hat. Der geborene Dramatiker verleugnet sich auch hier nicht: aus dem Liede ist eine vollständige Scene geworden.

Mozarts Veilchen ist unter den deutschen classischen Liedern das früheste. Die ganze spätere Herrlichkeit und der Glanz, den Beethoven und Schubert dem Liede brachten, kündigt sich hier bereits an.

Dass Goethes Worte, die die andern Liedertexte Mozarts weit überragen, Mozart auch seine schönste Liedweise erfinden liessen, spricht für die Tiefe und Wahrheit seines Empfindens.

Die übrigen Compositionen, die das Veilchen gefunden hat, sind im Goethe-Jahrbuch XVII, S. 181 erwähnt. Zuzusetzen wären noch die von Phil. Christ. Kayser 1777 (vgl. hier Nr. 17) und Carl David Stegmann, 1777 zugleich mit den übrigen Gesängen aus Erwin und Elmire im Druck erschienen.

17. **Ihr verblühet, süsse Rosen.** Aus: „Gesänge mit Begleitung des Claviers." Leipzig und Winterthur 1777. S. 11. Die Sammlung ist ohne Kaysers Namen erschienen. Sie beginnt mit vier Kayserschen Compositionen aus Erwin und Elmire: „Ein Schauspiel für Götter", dem Veilchen, „Sieh mich, Heil'ger" und unserer Arie.

Das schöne Thema ist aus Grétry's komischer Oper: Le Magnifique (1773 zuerst aufgeführt) und wird dort zu den Worten:

Je ne sais pourquoi je pleure,
Mais mon coeur est oppressé

gesungen.*) Kayser hat die weitere Entwickelung, die Grétry der Melodie gab, nicht beachtet sondern fast alles Folgende frei bearbeitet. Dem französischen Original entsprechen in unserm Liede nur die ersten acht Tacte und weiterhin die Noten zu: „als ich Engel" bis: „Knöspchen lauernd". — Goethe selbst hat die Bearbeitung veranlasst; in seinem Briefe vom 16. April 1775 an die Gräfin Stolberg heisst es: „Hier, Beste, ein Liedgen von mir, darauf ich hab eine Melodie von Gretri umbilden lassen!"

Ueber das Verhältniss des Dichters zu seinem Jugendfreunde Kayser hat C. A. H. Burkhardts Werk**) sehr schätzenswerthe Mittheilungen gebracht.

Wie es kam, dass die nahe Freundschaft zwischen den beiden Männern plötzlich erkaltete, wird durch den Brief der Herzogin Anna Amalia vom 3. Sept. 1788 etwas erklärlicher, der im 5. Bande der „Schriften" der Goethe-Gesellschaft durch Otto Harnack veröffentlicht worden ist. Kaysers Ungezogenheit der verehrten Fürstin gegenüber könnte für Goethe Grund genug gewesen sein, die Beziehungen mit ihm zu lockern. Allerdings hat er ihm noch am 18. October 1789 ganz in der alten freundschaftlichen Weise geschrieben.

Kaysers Begabung scheint ihn — im Gegensatz zu Zelter und Reichardt — mehr nach der instrumentalen, als nach der vocalen Seite der Musik gewiesen zu haben. Da nun auch seine melodische Erfindung nicht gross war, so bietet er als Liedercomponist nur in einigen wenigen Ausnahmen wahrhaft Erfreuliches. Mit seinen Arien steht es nicht anders. Der Durchschnitt seiner Compositionen zeigt keinerlei musikalische Individualität. Aber immer erweist Kayser sich als denkender, wohlgebildeter Musiker.

18. **Der König von Thule.** Aus: „Volks- und andere Lieder mit Begleitung des Fortepiano, in Musik gesetzt von Siegmund Freyherrn von Seckendorff. Dritte Sammlung." Dessau 1782. S. 6. — Der Componist hatte von Goethe das Gedicht im Manuscript empfangen, und mit seiner Musik ist es zum ersten Male im Druck erschienen. Auf die hier gebotene früheste Lesart des Textes sei besonders aufmerksam gemacht.

Baron Seckendorff, der vielgewandte und gebildete Hofmann, Dichter, Uebersetzer, Regisseur, war auch als Musiker nicht unbegabt. Er hatte das Glück, einige der bedeutendsten Goethischen Lieder, wie unser Gedicht, den Fischer und An den Mond, noch im Manuscript zur Composition zu erhalten. Im „König von Thule" hat er den balladenhaften Ton nicht ohne Glück angeschlagen, und es sind ihm manche Einzelheiten gelungen, so die Stelle: „Die Augen gingen ihm über" und besonders der stimmungsvolle Schluss: „thäten ihm sinken" etc.

Seckendorffs Dilettantismus, der sich formell nur hie und da verräth, zeigt sich vor Allem darin, dass seine Liedmusik nicht wie beim echten Künstler

*) Der Clavierauszug erschien nicht im Jahre 1790, wie ich im Goethe-Jahrbuch XVII, S. 181 angab, sondern erst 1793. Vgl. das Journal des Luxus und der Moden, September 1793. — Am 28. Febr. 1790 hatte Goethe dem Componisten geschrieben: Ihre Bearbeitung von Elmiren freut mich sehr und wünschte Sie hier bei mir schon am Claviere zu sehen

**) Vgl. Nottebohm, Revisionsbericht zur kritisch durchgesehenen Gesammtausgabe von Mozart's Werken. Serie VII. Leipzig 1877.

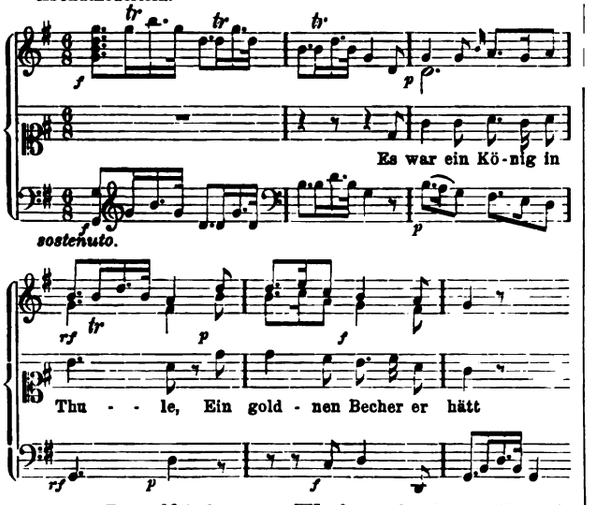
*) Die Grenzboten (Wustmann) irren, wenn sie angeben, Kayser habe die Melodie „mit Anlehnung an eine damals beliebte Arie aus Grétry's Zemire und Azor (Toi Zemire que j'adore) geschrieben". (Grenzboten 1885, 2. Vierteljahr S. 527.)

**) Goethe und der Componist Ph. Chr. Kayser. Mit Bild und Compositionen Kayser's. Leipzig 1879.

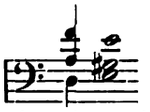
mit innerer Nothwendigkeit aus der Dichtung erwächst, sondern mit dieser in ganz losem Zusammenhange steht und conventionelle Bahnen beschreitet. Daher glücken ihm — wie gewöhnlich den Dilettanten — kleinere Formen und rein lyrische Stimmung am Besten. Vgl. unten No. 38.*)

Als ein characteristisches Beispiel dafür, wie „abendtheuerlich" manche Vorlagen unserer Sammlung aussehen, mögen hier die ersten Tacte des Seckendorff'schen Liedes in der ursprünglichen Fassung folgen:

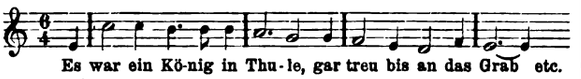
Abendtheuerlich.



19. Der König von Thule. Quelle: „Zelter's sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen." 3. Heft. Berlin. o. J. (1812 erschienen) No. 3.

Am 26. Mai 1822 schreibt der Componist an Goethe, er habe im König von Thule durch die Anwendung einer Kirchentonart „Manches zu erreichen gesucht." Augenscheinlich hatte Zelter dabei die äolische Tonart im Sinn, die er vom modernen A moll dadurch characteristisch zu unterscheiden suchte, dass er in der Melodie das gis vermied**) und bei: das Grab die phrygische Cadenz  anwandte. Wenn er dadurch dem Ganzen einen eigenartigen, alterthümelnden Character geben wollte, so ist ihm dies in hohem Maasse gelungen. Seine Composition hat bald nach ihrem Erscheinen grosse Verbreitung gefunden und zählt noch jetzt zu den volksthümlichsten deutschen Gesängen; seit den 20er Jahren fehlt sie in kaum einer einzigen grösseren Liedersammlung, besonders beliebt ist sie in akademischen Kreisen.

Dass bei den Bearbeitungen des Liedes für Männerchor die Oberstimme der Clavier-Begleitung dem ersten Tenor zugewiesen wurde, ist begreiflich, denn der Bass, der schon im Original durchweg mit der Singstimme geht, dringt mit seiner Melodie durch; merkwürdiger Weise ist aber selbst in Sammlungen einstimmiger Lieder***) jene Oberstimme einfach zur Melodie gemacht worden, und zwar so:



*) Ueber Seckendorff vergleiche noch Bernhard Suphans Einleitung zum 7. Bande der „Schriften" der Goethe-Gesellschaft S. XXIII.

**) Auch in der Begleitung kommen hier die gis nur zu dem Zwecke vor, die moderne Mollcadenz zu ermöglichen. — Zu den Kirchentönen im eigentlichen Sinne gehört das Aeolische allerdings nicht, aber seit Glareans Dodekachordon (1547) war die bis dahin verpönte Tonart auch von den strengen Theoretikern zugelassen worden.

***) Z. B. in Härtels vielverbreitetem Lieder-Lexicon, Leipzig. — ein modernes Gegenstück zu Heinrich Isaacs Discant: „Innsbruck, ich muss dich lassen" (v. J. 1506 ungefähr) als führende Stimme.

20. Le Roi de Thulé. Aus: Huit Scènes de Faust. Tragédie de Gœthe. Traduites par Gérard. Musique composée par Hector Berlioz." Grande Partition. Oeuvre 1. No. 6. Paris o. J. — Das in unserer Sammlung im Clavierauszuge gebotene Lied ist im Original für tiefe Streicher (Bratschen, zwei Violoncelli und Bass), zwei Clarinetten und vier Hörner gesetzt. Sehr bedeutsam tritt die Solo-Bratsche — das Lieblingsinstrument des Componisten — hervor. — (Der deutsche Text steht nicht im Original.)

Im Goethe-Jahrbuch XII (1891) S. 99 habe ich den wundervollen Brief von Berlioz an Goethe veröffentlichen dürfen, mit dem der Componist seine Sendung der Huit Scènes de Faust nach Weimar begleitete. In den Anmerkungen, in denen ich nähere Mittheilungen über das Werk gab, erwähnte ich, mit wie grosser Sehnsucht Berlioz eine Antwort von Goethe erwartete und wie enttäuscht er war, als sie ausblieb. Inzwischen habe ich ein interessantes Schreiben von Eckermann gefunden, in dem dieser dem jungen Ferd. Hiller über die Ankunft der Faust-Sendung berichtet*): „Goethe zeigte mir gleich das Heft und suchte die Noten mit den Augen zu lesen. Er hatte den lebhaftesten Wunsch, es vortragen zu hören. Ein sehr schön geschriebener Brief des Herrn Berlioz war beigelegt, den Goethe mir gleichfalls zu lesen gab, und dessen gebildeter, höchst zarter Ton uns gemeinschaftlich Freude machte. Er wird Herrn Berlioz gewiss antworten, wenn er es nicht schon gethan hat." Leider hatte sich Goethe aber inzwischen an seinen alten musikalischen Gewährsmann mit der Bitte um ein Urtheil gewandt, und Zelter, der in seiner knorrigen Eigenart am wenigsten im Stande war, den Werth eines neuen genialen Werkes zu erkennen, schrieb in so ungewöhnlich herber und derber Weise darüber, dass Goethe es für das Beste hielt, zu schweigen.

Später hat Berlioz sämmtliche ihm erreichbare Exemplare der „Huit Scènes" aufgekauft und vernichtet, so dass eine Partitur des alten Werks jetzt ein Rarissimum ist. Das hier benutzte Exemplar aus dem Goethe-Hause stammt aus dem Nachlasse des Dichters.

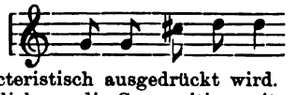
Den Roi de Thulé hat Berlioz i. J. 1846 in seine „Damnation de Faust" op. 24 aufgenommen. Er hat ihn dabei nach F dur transponirt, den Rhythmus geändert und auch sonst Vieles umgestaltet, namentlich in der Einleitung, die in der neuen Form um sechs Tacte erweitert ist. — Die hier vorliegende Fassung dürfte um so mehr Interesse erregen, als seit der Vernichtung der Partituren v. J. 1829 die ursprüngliche Form für die Oeffentlichkeit verloren gegangen ist.

Für die Ausführung des Liedes schreibt Berlioz vor: Dans l'exécution de cette Ballade, la chanteuse ne doit pas chercher à varier l'expression de son chant suivant les différentes nuances de la poésie, elle doit tâcher au contraire de le rendre le plus uniforme possible: il est évident que rien au monde n'occupe moins Marguerite dans ce moment, que les malheurs du Roi de Thulé; c'est une vieille histoire qu'elle a apprise dans son enfance et qu'elle fredonne avec distraction.

„Es ist so schwül und dumpfig hie," könnte man als Motto über die ahnungsvoll-beklommene Weise setzen, deren eigenartige Wirkung durch die auffallend dunkle Instrumentation (getheilte Bratschen und Celli, Hörner und Clarinetten in tiefer Lage) unterstützt wird. Der Eindruck des Archaistischen („Chanson Gothique" schreibt Berlioz) ist u. a. dadurch erreicht, dass in Tact 6 und 7 drei tonische Dreiklänge: H moll, C dur und G dur aufeinander folgen.

*) Abgedruckt in Hillers Artikel: Hektor Berlioz.

Durch Alles dringt die sehnsüchtigste Stimmung, die durch die immer wiederkehrende übermässige Quart



sehr characteristisch ausgedrückt wird.

Wer freilich an die Composition mit der Erwartung herantritt, bei Berlioz ein deutsches, einfach und schlicht empfindendes Gretchen zu finden, wird sehr enttäuscht sein.

Wegen der übrigen Compositionen des Königs von Thule vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 182.

21. Geistesgruss von Reichardt. Aus: „Göthe's Liedern" etc. (1809), vgl. hier No. 2; vorher war das Lied mit etwas anderem Beginn in Reichardts Sammlung v. J. 1793 (vgl. No. 7) erschienen.

Durch den Orgelpunkt in der Begleitung wird die starre Leblosigkeit der Gestalt des alten Helden trefflich geschildert.

22. Wonne der Wehmuth. Aus: „XVI Lieder von Göthe, dem Dichter gewidmet von Graf Moritz Dietrichstein." Wien o. J. No. 9.

Im Goethe-Jahrbuch II (1881), S. 263 hat G. von Loeper einen Brief Goethes vom 28. Juni 1811 an den Grafen Moriz von Dietrichstein veröffentlicht, in dem der Dichter für übersandte Compositionen dankt und hinzufügt, dass ihm „sowohl ihre Anmuth als eine gewisse Eigenheit des Charakters sehr viel Vergnügen gemacht habe". Zum Schluss schreibt Goethe noch: „Indessen haben unsere Sänger und Musiker sie mit viel Liebe und Aufmerksamkeit behandelt und mir dadurch manche vergnügte Stunde gemacht."

Unbegreiflicherweise hat der hochverdiente, sonst so vorsichtige Forscher von Loeper geglaubt, Graf Dietrichstein habe Goethe Beethovens Compositionen übersandt, und er führt deshalb in den Anmerkungen mit grosser Gewissenhaftigkeit diejenigen Beethovenschen Werke auf, um die es sich hier handeln könne. Hätte Herr von Loeper die Lieder selbst eingesehen, so würde er als guter Musiker den Irrthum sofort erkannt haben; — von Beethovenschem Geiste zeigen diese überaus zahmen Compositionen nicht die geringste Spur. „Wonne der Wehmuth" überragt noch weit die anderen Lieder der Sammlung. — Graf Dietrichstein hatte nach einer ehrenvollen militärischen Laufbahn i. J. 1800 den Dienst verlassen; 1815 wurde er Erzieher des Herzogs von Reichstadt und 1819 Hofmusikgraf (General-Intendant), als der er in Beethovens und Schuberts Leben eine Rolle spielte.

23. Wonne der Wehmuth von Beethoven. Wegen des op. 83 vgl. oben No. 4. — Das Manuscript des Liedes gehört zu den Schätzen von Goethes Autographensammlung. Goethe hat es i. J. 1821 dem zwölfjährigen Felix Mendelssohn als Prüfstein für dessen prima vista-Spiel vorgelegt.*)

Eine von tiefstem Gefühl durchtränkte, selbst unter Beethovens Liedern hervorragende Composition. Das Abgebrochene, Unzusammenhängende, Schluchzende der Melodie ist von ebenso grosser Wirkung, wie die gleich Thränen herabtropfenden Gänge der Begleitung.

(Wegen der sonstigen Compositionen des Gedichtes vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 184).

24. Jägers Nachtlied, von Kayser. Aus einem geschriebenen Weimarer Notenheft aus dem Ende der 70er oder Anfang der 80er Jahre, früher im Besitz Ottiliens von Goethe. — Jägers Nachtlied war Goethes ursprüngliche Ueberschrift. Unsere Composition war bisher ungedruckt.

In der Copie stehen die übrigen Textstrophen nicht, es ist aber als sicher anzunehmen, dass die dritte Strophe die alte Form gehabt hat, wie sie im ersten Drucke in Wieland's Teutschem Merkur steht:

Des Menschen, der in aller Welt
Nie findet Ruh noch Rast,
Dem wie zu Hause so im Feld
Sein Herze schwillt zur Last.

Die recht glücklich erfundene Melodie zeigt den Componisten von seiner besten Seite.

25. Jägers Nachtlied. Aus Reichardts Sammlung v. J. 1809 (vgl. hier No. 2) S. 46., vorher bereits in Reichardts „Oden und Liedern mit Melolodien beym Clavier zu singen", 3. Teil, 1781, No. 11. In diesem ersten Druck schreibt der Componist vor: „Mit gedämpfter Stimme und zurückgehaltener Bewegung."

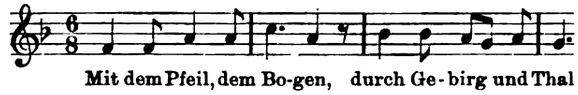
In seiner Einfachheit und Stimmungsfülle das Muster eines volksthümlichen Liedes. „Als ein kleines Meisterstück bekannt genug", konnte Rochlitz schon im October 1809 darüber schreiben. — Von grossem Interesse ist Eduard Genasts anschaulicher Bericht über eine Unterredung mit dem Dichter v. J. 1814:

„Ich sang ihm zuerst „Jägers Abendlied", von Reichardt componirt. Er sass dabei im Lehnstuhl und bedeckte sich mit der Hand die Augen. Gegen Ende des Liedes sprang er auf und rief: „Das Lied singst Du schlecht!" Dann ging er vor sich hinsummend eine Weile im Zimmer auf und ab und fuhr dann fort, indem er vor mich hintrat und mich mit seinen wunderschönen Augen anblitzte: „Der erste Vers, sowie der dritte müssen markig, mit einer Art Wildheit vorgetragen werden, der zweite und vierte weicher; denn da tritt eine andere Empfindung ein. Siehst Du so!" (indem er scharf markirte:) „Da ramm! Da ramm! Da ramm! Da ramm!" Dabei bezeichnete er zugleich, mit beiden Armen auf- und abfahrend, das Tempo und sang dies „Da ramm!" in einem tiefen Tone. Ich wusste nun, was er wollte, und auf sein Verlangen wiederholte ich das Lied. Er war zufrieden und sagte: „So ist es besser! Nach und nach wird es Dir schon klar werden, wie man solche Strophenlieder vorzutragen hat." (Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Von E. Genast. I. Leipzig 1862. Abgedruckt in Goethes Gesprächen. Herausgeber Woldemar Frhr. von Biedermann. III. Leipzig 1889.)

Waldhorn-Harmonien wie hier und in No. 26 finden sich noch in vielen andern Compositionen des Gedichtes.

26. Jägers Abendlied. Aus: Gesänge mit Begleitung des Forte piano in Musik gesetzt von B. A. Weber, Kgl. Preuss. Kapellmeister, Eltvill (sic) im Rheingau o. J. S. 7.

„Capellmeister Weber besuchte mich wegen der Composition des Epimenides, über die wir uns verglichen" lautet eine Eintragung in Goethes Tag- und Jahresheften v. J. 1814. Die Musik zu „des Epimenides Erwachen" — die einzige, die der sonst so fruchtbare Weber zu einem grösseren Werke des Dichters geschrieben hat — ist beim Weimarer Goethe-Tage 1896 wieder aufgeführt worden und hat sich als zopfig und unbedeutend erwiesen. Glücklicher ist Weber in kleineren Gesängen, wie dem vorliegenden Abendliede und besonders in der trefflichen volksthümlichen Composition zu Schillers:



(Wegen der sonstigen Compositionen des Gedichtes vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 113.)

*) Unser Druck erfolgt nach der Original-Ausgabe. Das Autograph, von dem mein Freund Dr. Julius Wahle mir eine Abschrift zu senden die Güte hatte, zeigt nur sehr geringe Varianten.

27. **Ein Bettler vor dem Thor.** Aus: "Gesänge aus Goethe's Faust in Musik gesetzt für eine und mehrere Singstimmen von Conradin Kreutzer, Capellmeister am K. K. Hofoperntheater zu Wien. Wien o. J. No. 2. (Zusammen sind es 22 Nummern. Alles Singbare, das der erste Theil des Faust enthält, und auch vieles nicht Componirbare, z. B. Wald und Höhle, ist in Musik gesetzt.)

Das Talent Kreutzers, der in bescheidenen Grenzen so Erfreuliches leistete, reichte für die Composition von Goethes gewaltigster Dichtung nicht aus. Fast alle seine Faust-Gesänge sind veraltet, die meisten klingen geradezu trivial. Gerade das Bettlerlied aber ist dem Componisten gelungen, wenn es auch an Bedeutung nicht die wunderschönen Bettlergesänge Kreutzers aus Raimunds Verschwender erreicht.

Wegen der Entstehung unseres Gedichts vgl. Otto Pniowers schönen Aufsatz: Die Abfassung der Scene vor dem Thor im Faust, Goethe-Jahrbuch XVI, S. 148 ff.

28. **O schaudre nicht.** Das Musikheft, dem unser Lied entnommen ist, trägt keinen anderen Titel als: Dedié à Spontini, Directeur général de la musique et premier maître de chapelle de S. M. le Roi de Prusse par Bettine Arnim. Leipzig o. J. (1843 erschienen).

Dass sich Bettina auch als Componistin versucht hat, ist sehr wenig bekannt geworden. Es scheint übrigens, dass nur die Melodien der Lieder von ihr herrühren, und dass für die Harmonien — die meist recht übel gerathen sind — ein Musiker aus Bettinas Kreise verantwortlich ist. Aus diesem Grunde ist der Herausgeber in diesem Falle von dem sonst überall befolgten Grundsatz abgegangen: die Musik in ihrer rsprünglichen Gestalt abzudrucken. Die neue Begleitung, die hier zu Bettinens Melodie geboten wird, rührt von Joseph Joachim her. Der Herausgeber verdankt sie der Güte Herman Grimms.

Kurz vor seinem Tode hat der greise Rochlitz noch unser Lied recensirt: „Die Melodie ist zerrissen, mehr declamatorisch als fliessend zu nennen." Das Urtheil wird der Composition nicht ganz gerecht, denn sie ist nicht ohne melodischen Reiz; namentlich der Schluss mit den ausdrucksvollen Sexten ist recht innig und fein empfunden. Das „kein Ende" wird durch die Terz fis glücklich characterisirt.

29. **Es war einmal ein König.** Aus: „Doctor Faust. Original-Oper von Ignaz Walter. Text mit Benutzung der Tragödien Fr. Müller's und Goethe's von Dr. (Heinrich) Schmieder." — Handschriftliche Partitur aus Ph. Spitta's Nachlasse in der Königl. Hochschule für Musik in Berlin. Das Original des hier im Clavierauszuge gebotenen, bisher ungedruckten Liedes ist für Streich- und Holzbläser-Quartett, Trompeten, Hörner und Pauken gesetzt. — Es sei noch daran erinnert, dass Walters Oper die erste war, die zu Goethes Faust geschrieben worden ist.

Unser Lied wird vom Leviathan gesungen, wie Schmieder in Anlehnung an Klingers Faust den Mephisto nennt. Näheres über das ganze Werk bringt Spitta's ausgezeichneter Aufsatz: Die älteste Faust-Oper und Goethe's Stellung zur Musik" (in Spitta's: „Zur Musik" Berlin 1892, S. 197 ff., vorher in der „Deutschen Rundschau" erschienen). Erich Schmidt besitzt seit kurzer Zeit das vollständige Textbuch der Oper, das Spitta noch nicht vorgelegen hatte.

Walter war ein beliebter Sänger, Theaterdirector und fruchtbarer Componist von Opern und Singspielen. In der letzteren Eigenschaft gehörte er zu den geschickteren Nachahmern Mozarts. Ein Beweis davon ist auch unsere Composition, die gegen den Schluss das Vorbild der Zauberflöte deutlich erkennen lässt. — Durch den balladenhaften, beinahe bänkelsängerischen Ton sucht Walter dem Humor der Situation gerecht zu werden.*) Das Lied rechnet auf einen sehr pointirten Vortrag.

30. **Es war einmal ein König.** Beethovens op. 75 umfasst sechs Gesänge, darunter von Goethe noch: Mignon (unten No. 56) und Neue Liebe, neues Leben; im Drucke erschien es 1810.

Die sehr einfache Mollmelodie wird mit Beihülfe der Harmonie kunstreich so geführt, dass sie zum Schluss unwiderstehlich auf die schneidende grosse Terz der Tonart fällt, der sich drastisch die kleine Terz unmittelbar zur Seite stellt. Das Ganze erhält dadurch eine eigenthümliche Wildheit, die sich selbst neben einigen bedenklichen Malereien der Begleitung und im Schlussparlando des Chors noch durchzusetzen weiss. Das Lied bildet den einzigen Fall, wo sich Beethoven, dessen Phantasie alle Tiefen der menschlichen Brust durchmass, auf Dämonisches, Diabolisches eingelassen hat, und es ist bezeichnend für ihn, dass er auch hierbei das Hauptgewicht auf das Humoristische gelegt hat. Vgl. „Allg. Mus. Zeitung" 1865 No. 1. — Friedr. Rochlitz schreibt schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Werks (in vielleicht allzu grossem Enthusiasmus), es sei mehr werth, als ganze Bände mittelmässiger und in ihrer Mittelmässigkeit untadelhafter Lieder, und er rühmt die abenteuerliche, burleske, aus schwerfällig gemüthlicher Antiquität und ganz moderner Malerei — besonders im Chor beim Knicken — zusammengesetzte Musik.

31. **Histoire d'une Puce** von Berlioz. Aus dessen: Huit Scènes de Faust, vgl. oben No. 20. Dort bildet es die fünfte Scene. Instrumentirt für Streichquartett, Clarinetten, Hörner, Fagotte, Ophicleid und Pauken. Mit nur geringen Veränderungen ist das Stück in die „Damnation de Faust" aufgenommen worden. — Das Original hat nur den französischen Text; den deutschen hat der Herausgeber untergelegt.

Was Beethoven nur andeutet: das Dämonische, bringt der französische Meister vorzugsweise zur Geltung. Wie genial ist das chromatisch aufsteigende Unisono in Tact 3—5 des Ritornells, das sich in kühnen Harmonien (und zwar in jeder Strophe einen halben Ton tiefer) zwischen das Fdur schiebt, — wie keck dämonisch klingt der Einsatz der Bläser im sechsten Tact, dessen schneidende Herbheit der Clavierauszug allerdings nicht wiederzugeben vermag.

32. **Es war 'ne Ratt' im Kellernest.** Aus: Compositionen zu Goethe's Faust vom Fürsten Radziwill. Durch die Vorsteherschaft der Berliner Singakademie veröffentlicht (in Partitur 1834, im Clavierauszuge von J. P. Schmidt 1835).

Im Jahre 1814 notirte Goethe in seine Annalen: „Der Besuch des Fürsten Radziwill erregte gleichfalls eine schwer zu befriedigende Sehnsucht; seine geniale, uns glücklich mit fortreissende Composition zu Faust liess uns doch nur entfernte Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen." —

*) Walters im Goethe-Jahrbuch XVII, S 182 und 183 erwähnte Compositionen vom „König in Thule" und „Meine Ruh' ist hin" sind dagegen völlig verfehlt.

Am 1. April war der Fürst in Weimar gewesen, und schon drei Tage später ging Goethe daran, für die neue Composition zwei Faustscenen mit neuen Versen zu versehen.*) — Ueber den Fortgang der Composition und das ausserordentliche Interesse, das sie in Berlin in den ersten Kreisen des Hofes sowohl, wie bei den Mitgliedern der Singakademie erweckte, giebt Zelter dem Dichter sehr ausführliche Nachricht. Goethes Anerkennung dieser Musik erhellt auch aus einer Unterredung mit F. Förster. (Vgl. Kunst und Leben. Aus Försters Nachlass. Herausgeg. von H. Kletke, Berlin 1873.)

Mehrere Jahrzehnte hindurch hat Fürst Radziwills Faust für die bedeutendste Composition des Werks gegolten. Goethes und Zelters warme Theilnahme mag dieses Urtheil befestigt haben, ebenso die geradezu enthusiastische Einführung des Werks durch die Vorsteherschaft der Berliner Singakademie. Aber schon der sonst so milde Robert Schumann schreibt:

> Bei aller Hochachtung für das Streben des erlauchten Dilettanten will es mir scheinen, als hätte man dem Werk durch das allzu grosse Lob von Berlin aus eher geschadet. Die wirklich äusserst unbehilflich instrumentirte Ouverture schon müsste dem Musiker die Augen öffnen.**)

Wenn Schumann später die Erfindungskraft des Componisten rühmt, „die die Sache oft an der Wurzel packt", so hat er dabei wohl mehr die gelungenen Chöre, als die Solonummern des Werks im Sinn. In den vier Jahrzehnten seit Schumanns Tode ist das Werk immer mehr verblasst. Der Herausgeber der vorliegenden Sammlung hat sich nicht entschliessen können, Radziwills König in Thule oder einen der übrigen Gesänge Gretchens aufzunehmen, die ihm alle wenig eigenartig erscheinen; für den Abdruck des etwas originelleren Bettlerlieds fehlte leider der Raum. — Das hier vorliegende Lied Branders giebt ein Beispiel des glücklichen Humors, der dem Componisten manchmal zu Gebote steht.

33. Meine Ruh' ist hin. Aus: „Sechs deutsche Lieder i. M. g. und der Frau von Heigendorf geb. Jagemann in Weimar ergebenst zugeeignet von Louis Spohr." Hamburg o. J. (1809 erschienen).

Spohr war in den Jahren 1806—7 mehrmals in Weimar gewesen und dort als Virtuose sowohl wie als Componist von Goethe kühl belobt worden. Zu näheren Beziehungen zwischen ihnen ist es auch später nicht gekommen.***) In den veröffentlichten Gesprächen erwähnt der Dichter Spohr nur ein einziges Mal bei Gelegenheit der seiner Meinung nach missglückten Composition des Mignonliedes.

Spohr hat bekanntlich eine Oper Faust geschrieben (1813), die in ihrer Zeit sehr berühmt war; das Bernardsche Libretto dazu hat aber Goethes Werk so gut wie gar nicht benutzt, es ist vielmehr nach Klingers Faust und dem alten Volksschauspiel gearbeitet.

Unsere Composition — eines der bedeutendsten Lieder Spohrs — überragt in rein musikalischer Beziehung die Gesänge Reichardts, Zelters, Kaysers und ihrer Genossen ebenso sehr, wie sie hinter der noch genialeren von Schubert („Gretchen am Spinnrad") zurücksteht.

Wegen der übrigen Compositionen des Gedichtes vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 183.

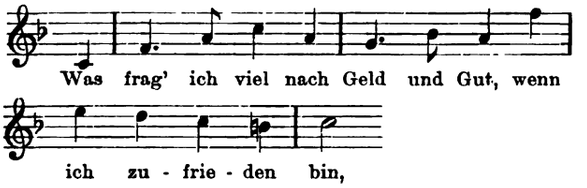
34. Ach neige, von Bernhard Klein. Als Einzeldruck in Berlin (o. J.) bei Christiani erschienen.

Zelter, der Bernhard Klein bei dessen Uebersiedelung nach Berlin anfänglich gefördert hatte, zog sich später in schroffer Weise von dem trefflichen Manne zurück. Dies hatte zur Folge, dass Klein es nicht wagte, sich Goethe zu nähern. Seine inneren Beziehungen zu dem Dichter werden durch unser Lied documentirt. Wie schön wirkt die Melodie — eine breit dahinströmende, echte Cantilene — wie ergreifend spricht sich in der Begleitung, die das Pochen des bang verzagenden Herzens malt, das Leid Gretchens aus.

Für den im Kirchensatz erprobten Theoretiker Klein ist ein gewisser moderner Zug in unserm Liede sehr bemerkenswerth — ein Zug, der Kleins Berliner Zeitgenossen Zelter und Berger noch fremd ist. Man beachte die glücklich angewandte Chromatik, ferner die gehäuften verminderten Septimenaccorde — so bei der Stelle: „Ach rette mich", wo drei solcher Accorde unmittelbar auf einander folgen.

35. Serenate aus Claudine (Liebliches Kind). Aus: Serenaten beym Klavier zu singen, i. M. g. von Christian Gottlob Neefe. Leipzig 1777. Anhang S. 30.

Neefe, der Componist von:



Schüler Joh. Adam Hillers, wurde in Bonn der Lehrer Beethovens und hat auf diesen einen sehr bedeutsamen Einfluss ausgeübt. Er war nicht nur der Erste, der seinen grossen Schüler mit den Werken Joh. Seb. Bachs bekannt machte, sondern er wies ihn auch ohne Zweifel frühzeitig auf Goethes Werke hin. Aus demselben Singspiel, aus dem unsere Serenate ist, componirte der zwanzigjährige Beethoven das Lied: Mit Mädeln sich vertragen (für Bass mit Orchesterbegleitung) — ein nicht genügend bekannt gewordenes liebenswürdiges, wirkungsvolles Musikstück.

Wie in den meisten Beethovenschen Liedern, so überwiegt auch in dem vorliegenden Neefeschen die Clavierbegleitung; diese ist weitaus interessanter als die Melodie.

36. Um Friede (Wandrers Nachtlied), von Kayser. Aus: Christliches Magazin; herausgegeben von Joh. Konrad Pfenninger. 3ten Bandes 1tes Stück. Zürich 1780. No. XXI. — Kayser hatte das Gedicht handschriftlich von Goethe erhalten, in seiner Composition liegt der erste Druck der Verse vor.

Das Gedicht hatte Goethe gleich nach seinem Entstehen am 12. Februar 1776 an Frau von Stein gesandt.

*) Und zwar zu der Stelle: „Blut ist ein ganz besondrer Saft" (getheilte und ganze Chöre der Geister) und zur Gartenscene; sie sind im 14. Bande der Sophien-Ausgabe von Goethes Werken S. 317 ff. abgedruckt. — Diese opernhaften Einschiebsel gehören wohl zu dem Schwächsten, was Goethe geschrieben hat. Bei Versen wie:

> Margarethe: Was soll denn aber das?
> Warum verfolgst du mich?
> Faust: Ich will kein ander Was,
> Ich will nur dich!

muss man an das characteristische Geständniss denken, das Goethe in einem Briefe vom 8. Nov. 1790 Reichardt gegenüber macht: „Um so etwas (nämlich eine Oper) zu machen, muss man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beispiel der Italiener ablegen."

**) Dass diese Unfertigkeit in allem Technischen auch von Nichtmusikern erkannt wurde, zeigt die folgende Stelle aus einem Briefe Körners an Goethe v. J. 1821 (abgedruckt im Goethe-Jahrbuch IV, S. 308): „In des Fürsten Radziwills Compositionen zum Faust würden Sie häufig die Genialität eines Dilettanten finden, dem es nur an dem Vermögen fehlt, seine Ideen befriedigend auszuführen" — ein Urtheil, das man unterschreiben könnte, wenn es statt Genialität Begabung hiesse.

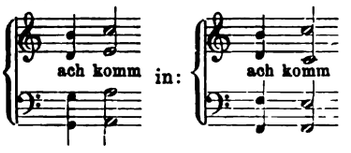
***) Vgl. Spohrs Selbstbiographie I, S. 109, 124, 125.

In Goethes gedruckten Werken fand es erst dreizehn Jahre später, 1789, einen Platz, neun Jahre nach der ersten Veröffentlichung unter unserer Composition. Inzwischen war es von Pestalozzi in seinem bekannten Buche: Lienhard und Gertrud (1781) im Texte abgedruckt worden, zugleich mit Kaysers Melodie als Musikbeilage; in dieser wie im Buche selbst finden sich merkwürdigerweise die Textvarianten:

V. 2: Kummer, Leid und Schmerzen stillest,
„ 5: Ach, ich bin des Umtriebs müde,
„ 6: Bangen Schmerzens, wilder Lust.

„Umtriebs müde" erklärt Pestalozzi noch besonders in einer Fussnote: „Müde von Unruhe und Begierden, von Hoffnung und Sorgen, immer ohne feste innere Zufriedenheit umher getrieben zu werden." Aus dieser Anmerkung dürfte hervorgehen, dass die Lesart „Umtriebs müde" (und wohl auch die anderen) von Pestalozzi in irgend einer Vorlage vorgefunden wurden und nicht etwa von ihm selbst herrühren. — Ich komme auf diese Lesarten noch in der Anmerkung zum nächsten Liede (No. 37) zurück.

In einer späteren Auflage von Pestalozzi's Lienhard und Gertrud ist die böse Quintenfolge in Kaysers Composition:



verbessert worden.

Eine gut erfundene, recht stimmungsvolle, wenn auch durchaus nicht reiche Melodie. Wirkungsvoll ist das Aufgreifen der neuen Tonart Ddur bei: „den, der doppelt elend ist".

37. „Der du von dem Himmel bist." Aus: „Oden und Lieder aus den besten deutschen Dichtern i. M. g. von Friedrich Wilhelm Rust, Fürstl. Anh. Dessauischer Musikdirector. Dessau. Auf Kosten der Verlagscasse und zu finden in Leipzig in der Buchhandlung der Gelehrten." 1784.

Der Componist — auf dessen Bedeutung erst in den letzten Jahren nachdrücklich hingewiesen worden ist — war der „grosse Meister", den Goethe in seinem Briefe vom Mai 1768 erwähnt (vgl. hier die letzte Anmerkung zu No. 1). Er war mit Goethes Freund Behrisch*) eng befreundet und hat bei Goethes Besuchen in Dessau in den Jahren 1776—81 zweifellos auch die persönliche Bekanntschaft des Dichters gemacht.

Es ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden, dass einige Rustsche Compositionen einen ganz auffallenden Vorklang der Beethovenschen Art zeigen. Auch in unserm Liede (dessen Beginn leider nicht sehr vornehm ist) finden sich solche Spuren. In den Tacten 9—11 herrscht förmlich Beethovensche Stimmung, wir haben hier einen ähnlichen Gedanken, wie ihn 21 Jahre später der Fidelio in der Marzellinen-Arie und dem Terzett: „Gut, Söhnchen gut", bringt.**)

Rusts Lied enthält Goethes Text mit genau denselben Varianten, wie sie Pestalozzi's Lienhard und Gertrud gebracht hatte (siehe die Anmerkungen zu No. 36). Wahrscheinlich hat Rust das Gedicht „Lienhard und Gertrud" entnommen.

Der Gedanke, dass Goethe selbst die Verse Kayser in zwei verschiedenen Lesarten und Rust in der hier vorliegenden mitgetheilt habe, dürfte abzuweisen sein, da die erste Form des Gedichts, wie sie von Goethe an Frau von Stein gesandt und von Kayser im „Christlichen Magazin" componirt worden ist, sehr viel schöner ist, als die spätere von Pestalozzi und Rust.

*) Behrisch verwaltete die „Verlagscasse", auf deren Kosten Rusts Lieder gedruckt wurden.

**) Harmonisch ist der Gedanke der gleiche, auch die Melodie ist ähnlich, nur anders rhythmisirt.

38. Füllest wieder 's liebe Thal. Aus: „Goethes Briefe an Frau von Stein. Herausgegeben von Adolf Schöll. Zweite vervollst. Auflage, bearbeitet von Wilhelm Fielitz", I. Frankfurt 1835. S. 124. Frau von Stein hat das Lied, das sie von Goethe zugleich mit Seckendorffs Musik erhielt, den Briefen vom Jahre 1778 beigelegt. — Den Anlass zu dem herrlichen Gedicht bildete sehr wahrscheinlich der Tod Christianens von Lassberg, die sich in der Ilm, nahe dem Platz vor Goethe's Gartenhäuschen, aus Liebesverzweiflung ertränkt hatte. In der hier vorliegenden ersten Lesart deutet die 3. u. 4. Strophe noch auf die dämonisch-gespenstische, Tod bringende Gewalt des Wassers hin.

In dieser kleinen, improvisirten Composition zeigt sich Seckendorff von seiner besten Seite. Die stimmungsvolle Melodie, die überaus anspruchslos auftritt, übt noch jetzt eine gewisse Wirkung aus.

39. An den Mond. Aus: Oden und Lieder fürs Clavier. I. M. g. von Andres (sic) Romberg, Bonn 1793. No. 13.

„In den Melodien habe ich mich der höchsten Simplicität und Fasslichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darinzubringen gesucht. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniss des Volkstons; nur muss man ihn nicht mit dem Bekannten selbst verwechseln", so spricht sich Joh. Abr. Peter Schulz in der Vorrede zu seinen Liedern im Volkston 1785 aus.

Nach dieser goldenen Regel hat sich Andreas Romberg, der bekannte Componist von Schillers Glocke, in dem vorliegenden Liede gerichtet.

40. An den Mond. Aus Zelters Sämmtlichen Liedern, Balladen und Romanzen. 3. Heft. S. 8.

Besonders gelungen ist in dem trefflichen Liede die Stelle: „Lösest endlich auch einmal." Wie weit und hell und strahlend da Alles wird, im Gesange wie in der Harmonie!

41. An den Mond. Aus: Sechs Lieder von Göthe, der Königin Louise von Preussen ehrfurchtsvoll gewidmet von F. H. Himmel, Kgl. Preuss. Hof-Kapellmeister. Leipzig o. J. No. 1. (1806 erschienen).

Im Gegensatz zu den vorangegangenen drei Compositionen verzichtet Himmels Lied auf die Schilderung der Naturscenerie; bezeichnend ist schon die Wahl der Tonart, die eher auf Tages- als Nachtstimmung schliessen lässt. Der innere Conflict ist aber gut angedeutet. Das Lied zeigt die zarten Linien der meisten Himmelschen Compositionen.*) Die Sextole gegen den Schluss ist nicht als Schnörkel behandelt, sondern wird zum wichtigen Ausdrucksmittel.

In den „Annalen" berichtet Goethe kurz von einer persönlichen Begegnung mit dem Componisten in der Zeit der Kriegsnot 1806: „Die Herzogin Mutter bewohnte Tiefurt, Kapellmeister Himmel war gegenwärtig, und man musicirte mit schwerem Herzen."

*) Von denen „An Alexis send' ich dich" besonders bekannt geworden ist.

42. An den Mond. Vorlage: Schuberts Autograph in der Königl. Bibliothek in Berlin.

In jedem Betracht die bedeutendste unter den Compositionen des Mondliedes (von denen etwa vierzig im Druck erschienen sind). Eine andere, strophische Melodie, die Schubert in demselben Jahre schrieb, ist ihm nicht geglückt; in der hier vorliegenden aber hat er das unvergleichlich Milde und Sehnsüchtige, Froh-Trübe der Dichtung annähernd erreicht. — Man konnte sich denken, welche Fülle von Wohllaut sich ergiessen musste, wenn ein Meister der Melodie, wie Schubert, an die Composition von Worten ging, wie:

Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu!
Wenn du in der Winternacht
Wüthend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

43. Der Fischer. Aus Zelters Sämmtlichen Liedern, Balladen und Romanzen. 2. Heft. Berlin o. J. S. 32. (1810 erschienen.)*)

Der Componist hält sich in diesem früher sehr verbreiteten Liede an Goethes Bezeichnung: Ballade. Seine Musik folgt in einfachster Weise den Worten. Die der Dichtung innewohnende Naturromantik giebt sie ebensowenig wieder, wie sie die sinnlich lockende Gewalt des Meerweibs zu schildern vermag.

44. Der Fischer. Schuberts opus 5 — ausser dem Fischer noch: Rastlose Liebe, Nähe des Geliebten, Erster Verlust und den König in Thule enthaltend — erschien i. J. 1821 im Druck.

Ein Vergleich unserer Composition mit der berühmten Zelterschen ist nicht ohne Interesse. Wie ein zeichnender Illustrator beschränkt sich der Berliner Meister darauf, zu dem gegebenen Text eine passende Melodie zu bringen; ohne den schönen Text verliert seine Musik ihren Reiz, sie wirkt nicht durch ihr eigenstes Wesen, sondern nur durch das, was sie bedeutet.

Anders Schuberts Fischer. An Wahrheit und Kraft der Auffassung des Goethischen Gedichts steht er dem Zelterschen keineswegs nach, vielmehr übertrifft er ihn dadurch, dass er die Naturstimmung der Verse in wundervoller Weise wiedergiebt. Aber auch ohne jede Beziehung zum Texte würde seine Musik wirken; spielte man die wenigen Tacte als reines Clavierstück etwa neben Instrumentalwerken anderer Meister, wie würden sie da durch ihre innere Schönheit hervorleuchten!

45. Der Fischer. Aus: Acht Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre i. M. g. von C. Moltke. Leipzig o. J., S. 12 (1815 erschienen).

Im Jahre 1809 hatte Goethe notirt: „Moltke als höchst angenehmer Tenor trat zu unserer Bühne und nahm Theil an den Didascalien." (Vgl. die Tag- und Jahreshefte.) Als Componisten schätzte ihn der Dichter mit gutem Recht weniger. „Drüben in Weimar ist es eben so schlimm. Moltke singt nichts als seine eigenen Lieder, sodass die Gesellschaft, zu deren Vergnügen man ihn einlädt, zuletzt davon laufen möchte", so schreibt Goethe am 28. Juni 1818 aus Jena an Zelter.

Als Mitglied des Weimarer Musikkreises sollte Moltke aber in unserer Sammlung nicht fehlen. Das vorliegende Lied erschien dem Herausgeber als das bei Weitem beste unter Moltkes Goethe-Compositionen.

*) Der $^{6}/_{4}$ Tact (T. 7. von Schluss) steht genau so im Originaldruck.

Wegen der übrigen Compositionen zum Fischer vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 185. Seckendorffs Weise zu dem Liede ist überaus unschön.

46. Ruhe (Wandrers Nachtlied). Aus: Neue Liedersammlung von Carl Friedrich Zelter. Zürich und Berlin 1821, S. 20.

Bald nachdem Zelter das Manuscript des Liedes nach Weimar gesandt hatte, schrieb ihm Goethe 22. April 1814: „Das Ruhelied ist herrlich, unser Tenor trägt es sehr gut vor, und es macht in diesen unruhigen Zeiten unsere ganze Glückseligkeit." Am 2. Mai 1820 erwähnt Goethe in einem sehr bedeutsamen Briefe das Lied als Muster, „den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angiebt", und noch wenige Monate vor seinem Tode, am 4. Septbr. 1831, schreibt er dem Freunde: „Auf einem einsamen Bretterhäuschen des höchsten Gipfels der Tannenwälder recognoscirte ich die Inschrift vom 7. September 1783 des Liedes, das Du auf den Fittichen der Musik so lieblich beruhigend in alle Welt getragen hast: „Ueber allen Wipfeln ist Ruh'". Der beglückte Componist antwortet darauf am 8. September 1831: „Da ich Euer Bretterhäuschen auf der Höhe von Ilmenau niemals gesehen habe, so muss ich mich wohl freuen, so sicher in Deinen einsamen Zustand eingegangen zu seyn, und die leisen Worte einer letzten Ruhe aus den dortigen Klüften wie ein geborner Bergmann zu Tage gebracht zu sehn. Deine Anerkennung giebt den wenigen Tönen einen Werth, den ihnen keine Zeit wieder nehmen kann, indem sie Unglaubliches, Zeit, Ort, Herz und Sinn nach so langen Jahren wiederfinden."

Der Herausgeber der vorliegenden Sammlung will nicht mit dem Bekenntniss zurückhalten, dass ihn, dessen Erwartung durch Goethes enthusiastisches Urtheil hoch gespannt war, die Composition sehr enttäuscht hat; sie erscheint ihm arm und an einigen Stellen — wie Tact 5 vor Schluss bei der augenfälligen Reminiscenz aus Himmels Lied: „Es kann ja nicht immer so bleiben" vom Jahre 1802 — sogar trivial. Er fühlte sich aber nicht berechtigt, ein vom Dichter so hochgeschätztes Werk dem Kreise der Goethe-Verehrer vorzuenthalten.

(Wegen der übrigen Compositionen des Gedichts vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 187.)

47. Erlkönig. Aus der unter No. 11 erwähnten Sammlung von Corona Schröter's Liedern v. J. 1786 No. 17.

Das Gedicht ist bekanntlich eine Einlage in das Singspiel: Die Fischerin. Goethes scenische Bemerkung zu Beginn des Singspiels lautet: „Unter hohen Erlen am Flusse stehen zerstreute Fischerhütten. Es ist Nacht und stille. An einem kleinen Feuer sind Töpfe gesetzt, Netze und Fischergeräthe rings umher aufgestellt. Dortchen (beschäftigt, singt:) „Wer reitet so spät". — Wir sehen, die Fischerin singt bei der Arbeit, halb mechanisch, das ihr längst vertraute Lied, etwa wie Gretchen sich den König von Thule vorsummt. Der Erlkönig gehört also zu den „Liedern, von denen man supponiret, dass der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nun in ein und der andern Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält." (Goethes Brief an Kayser vom 29. December 1779.) Corona Schröter, die Darstellerin der Fischerin bei der ersten Aufführung des Werks im Jahre 1782, hatte dies mit klarem Blick erkannt und eine nur acht Tacte währende, volksmässig-anspruchslose, leicht nachzusingende Melodie geschaffen. (Die Durtonart berührt allerdings gerade beim Erlkönig seltsam.) Die Wirkung des kleinen Musikstücks auf der Bühne ist ganz vor-

trefflich — dies haben die Theilnehmer des Weimarer Goethe-Tags 1894 erfahren, bei dem die Aufführung des Singspiels in Tiefurt auf dem „natürlichen Schauplatz an der Ilm“ wiederholt wurde — und keine der späteren bedeutenderen Compositionen des Gedichts hätte an gleicher Stelle ähnlichen Eindruck gemacht.

48. Erlkönig. Aus Reichardts Lieder-Sammlung v. J. 1809, dritte Abtheilung, S. 2. (vgl. hier No. 2), vorher bereits in fast genau derselben Form in Reichardts Sammlung v. J. 1793 (vgl. hier No. 7), S. 27.

Reichardts bestes Lied. Im Spinnstubenton componirt. Durchaus strophisch. Genial ist der Einfall des Componisten, das Spukgespenst auf einem und demselben Tone singen zu lassen, wodurch auf die einfachste Weise der Eindruck des Unheimlichen, Uebersinnlichen erreicht wird.

Es mussten Componisten ersten Ranges kommen, um Reichardts Werk in den Schatten zu stellen.

49. Erlkönig von Bernh. Klein. Einzeldruck, bei Simrock in Bonn und Cöln erschienen. o. J.

Bei dem Gesange des Erlkönigs ist Klein dem Beispiele Reichardts gefolgt. Im Clavier lässt er dazu eine unwiderstehlich lockende Weise ertönen.

50. Erlkönig von Zelter. Aus der in der Kgl. Bibliothek aufbewahrten Originalhandschrift copirt. Bisher nicht gedruckt. Das Manuskript ist oben: 25. Juni 1797 datirt, zum Schluss heisst es: geendet den 11. Junius 1807. Es folgt dann noch nachstehende Eintragung Zelters:

„Ich habe dieses Gedicht komponirt, ehe ich die Reichardtsche Composition desselben kannte. Als ich nachher die letztere von dem Componisten selbst vortragen hörte, gefiel sie mir so sehr, dass ich deswegen und auch wegen der ähnlichen Art meiner Composition die meinige liegen liess. Eine spätere Betrachtung hat mich indessen bewogen, meine Arbeit zu vollenden. Es kann sein Gutes haben, beide Compositionen zu vergleichen.“

Auch in unserer Composition wird bei den Worten des Erlkönigs ein und derselbe Ton festgehalten, aber nicht, wie bei Reichardt und Klein, in der Singstimme, sondern in der Begleitung. Die Melodie wird über dem Orgelpunkt des Claviers in anfänglich diatonischer, dann chromatischer Steigerung hinaufgeführt (characteristischer Weise nicht über die mittlere Lage der Stimme), dann sinkt sie plötzlich in die Tiefe. — Wenig gelungen erscheinen der Beginn und die Zwischenspiele der Composition.

51. Erlkönig. Als Schubert dieses sein berühmtestes Lied schrieb, war er 18 Jahre alt und „supplirender Lehrer“ an der Elementarschule seines Vaters. Veröffentlichen konnte er das Lied erst 6 Jahre später. Ueber die Entstehung des Werkes theilt Baron von Spaun, der intimste Freund des Componisten, Folgendes mit:

„An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmal mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Clavier besass, in das Convict, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruzicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Theilen aufmerksam und mit Theilnahme durch und war tiefbewegt über die Composition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz aufstellen wollten, erklärte Ruzicka, sie auf dem Clavier anklingend, wie sie hier nothwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei, und wie glücklich sie sich löse.“

Als bezeichnendes Detail sei erwähnt, dass bei der Stelle: „Ich liebe dich, mich reizt“ etc. im Manuscript ursprünglich ein ff stand, das Schubert selbst später mit Rothstift in pp verwandelte. Der junge Meister mochte gefühlt haben, wie viel intensiver hier das pianissimo wirkt, als die lauteste Kraft.

Ein Werk von unerhörter Genialität. Es soll allerdings nicht verkannt werden, dass die Musik die herbe Einfachheit der Dichtung nicht wiedergiebt, dass Schubert aus dem deutschen oder dänischen Erlenwald („unter hohen Erlen“ heisst es beim Dichter) einen duftigen Orangenhain gemacht und den nordischen Spukgeist in die Reize verführerischster Sinnlichkeit gekleidet hat. Allein die hinreissende Gewalt dieses Sturm- und Drangstücks lässt alle ästhetischen Bedenken weit in den Hintergrund treten.*)

Ueber den Eindruck, den das Werk auf den greisen Dichter gemacht hat, berichtet Ed. Genast Folgendes: „Die Schröder-Devrient sang Goethe unter anderm auch die Schubert'sche Composition des „Erlkönig“ vor, und obgleich er kein Freund von durchcomponirten Strophenliedern war, so ergriff ihn der hochdramatische Vortrag der unvergleichlichen Wilhelmine so gewaltig, dass er ihr Haupt in beide Hände nahm und sie mit den Worten: „Haben Sie tausend Dank für diese grossartige künstlerische Leistung!“ auf die Stirn küsste. Dann fuhr er fort: „Ich habe diese Composition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das ganze zu einem sichtbaren Bild.“ (1830, Ende April. „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers“. Von Ed. Genast.)

52. Erlkönig. Auch bei Loewe op. 1. Im Druck erschien das Werk im Jahre 1824; ausser dem Erlkönig enthält es noch der Wirthin Töchterlein von Uhland und Herders Edward.

Eine der vorzüglichsten Balladen des Meisters. Welch ein unheimliches Rascheln und Raunen durchzieht das Werk, wie steht das lockende Gespenst vor Augen, undeutlich, wie eine Nebelsäule, fast ohne Regung verharrend, nur einige Male den Arm wie zum Wink erhebend; wie klingt sein Flüstern leidenschaftslos und doch bethörend!**).

---

*) Diejenigen Beurtheiler, die die Melodien des Schubertschen Erlkönigs gar zu einschmeichelnd finden und als stylios tadeln, seien auf Goethes Worte hingewiesen, die Friedr. Förster uns aus einer Unterredung vom Jahre 1827 übermittelt: Förster hatte bei Goethe seinen kleinen Pflegesohn Carl Eckert eingeführt, der im Alter von sieben Jahren den Erlkönig in Musik gesetzt hatte. Auf Goethes Frage, welche anderen Compositionen der Ballade ihm gefielen, antwortete der Kleine, er kenne nur die von Reichardt und Klein, die ihm aber nicht gefallen wollten, weil sie den Erlkönig so sehr grulich singen liessen. Wenn, meinte er, der Erlkönig so tief brumme, dann würde der Knabe sich fürchten; der Erlkönig müsse den Knaben durch seinen Gesang zu verlocken suchen. „Wir müssen schon zugeben, dass der Knabe das Richtige getroffen hat,“ bemerkte Goethe, und dem Kleinen freundlich die Hand streichelnd, fügte er hinzu: „Du musst ja am Besten wissen, wie so einem Bürschchen, das der Vater zur Nachtzeit vor sich auf dem Pferde in den Armen hält, zu Muthe ist, wenn der Erlkönig ihn verlockt. Ausserdem aber müssen wir auch zugeben, dass der Erlkönig als ein Geisterkönig jede beliebige Stimme annehmen und nach seinem Gefallen erst sanft und einschmeichelnd, und dann wieder drohend und zornig singen kann.“

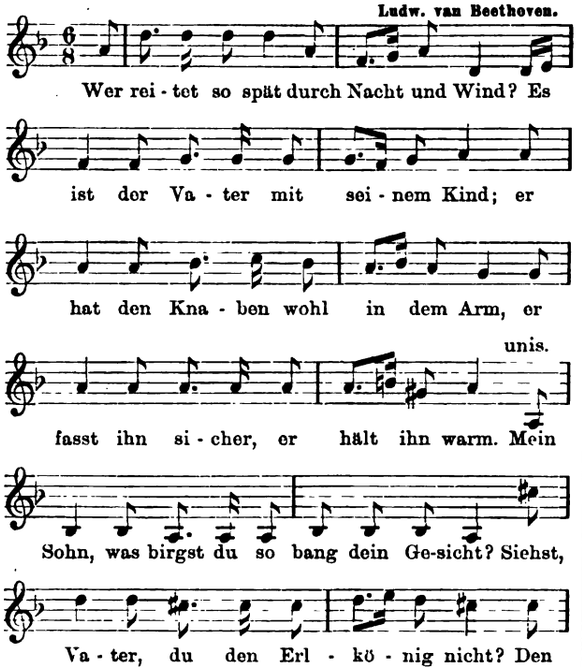
**) Vgl. Ph. Spitta's sehr werthvolle Abhandlung: Ballade (Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 405 ff.). Auch Otto Gumprechts Characterisirung des Werkes ist vortrefflich.

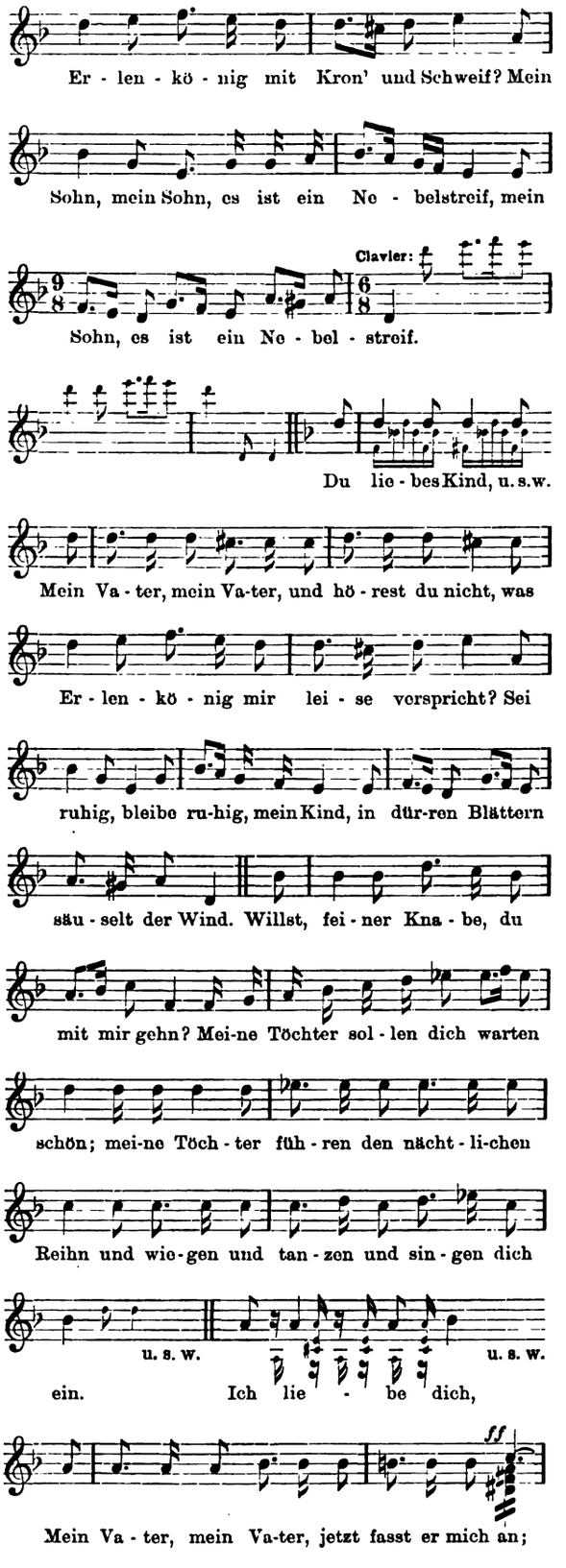
Bei Loewe, dem echten Balladencomponisten, erscheinen die Gestalten des Knaben, des Vaters, des Erlkönigs gleichsam im Haut-Relief; Schubert dagegen bringt sie in voller Plastik.

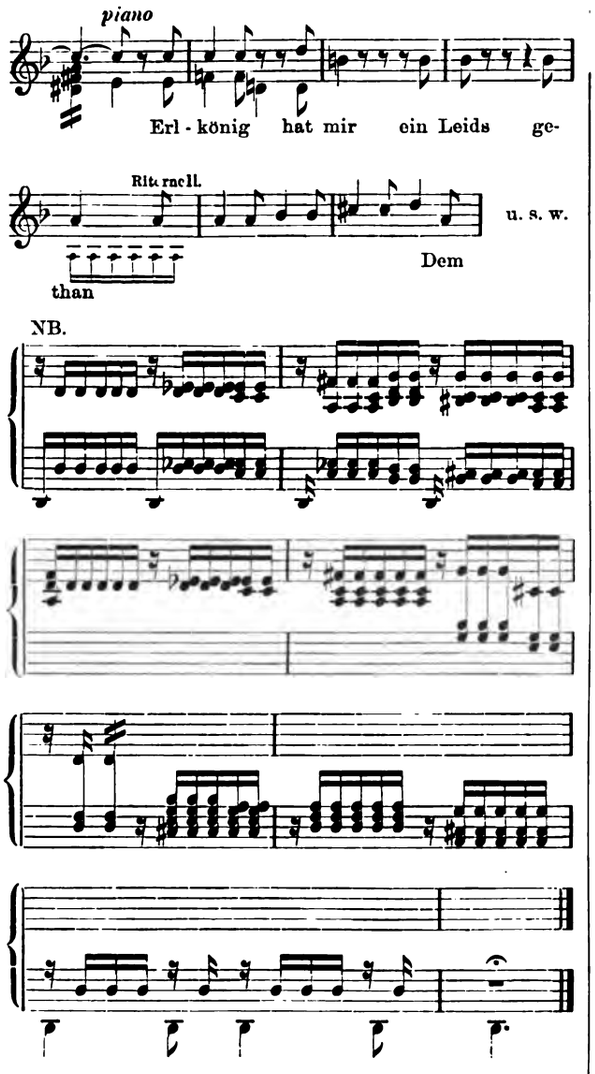
Loewe übertrifft seinen Rivalen an dramatischer Wahrheit der Situationsschilderung (sein Erlkönig spielt in der That „unter hohen Erlen"), in rein musikalischer Beziehung aber bleibt er weit hinter ihm zurück. Der Vergleich, der oben in den Anmerkungen zu No. 44 zwischen Zelter und Schubert versucht worden ist, dürfte auch auf Loewe und Schubert, besonders auf die beiden Erlkönig-Compositionen, zutreffen.

Im Jahre 1820 hat Loewe in Jena die persönliche Bekanntschaft des Dichters machen dürfen. „Candidat Löwe aus Halle, musikalisch" lautet Goethes Eintragung in sein Tagebuch vom 16. September 1820. Loewe berichtet über die Unterredung folgendermassen in seiner Selbstbiographie: „Goethe war ausserordentlich gütig. Während er mit mir im Salon auf und niederging, unterhielt er sich mit mir über das Wesen der Ballade. Ich sagte ihm, wie ich die Ballade vor allen anderen Dichtungsformen liebe, wie die volksthümliche Sage seines Erlkönig in dem grossartig romantischen Gewande seiner Dichtung mich ganz hingenommen, so hingenommen, dass ich diesen Erlkönig habe componiren müssen. Ich hielte schon deshalb den Erlkönig für die beste deutsche Ballade, weil die Personen alle redend eingeführt seien. Da haben Sie recht, sagte Goethe. Nun bat ich ihn, ihm den Erlkönig vorsingen zu dürfen. ‚Leider habe ich hier (in Jena) kein Instrument', antwortete er, ‚das thut mir um so mehr leid, als ich immer besser arbeiten kann, wenn ich Musik gehört habe. Aber besuchen Sie mich in Weimar.'" — Später in Stettin wurde Loewe Walther von Goethes Lehrer in der Composition.

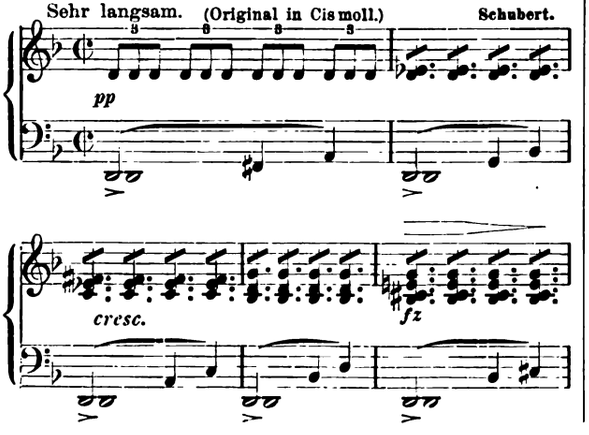
Als Anhang zu den Compositionen des Erlkönigs möge hier ein Entwurf Beethovens folgen, der im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts entstanden ist. Das Original gehört zu den Schätzen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien:

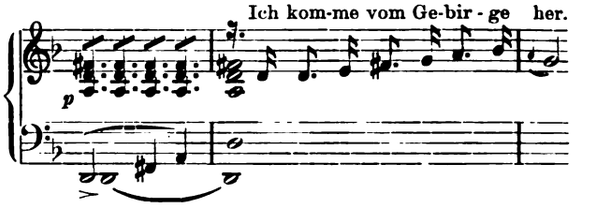






Sehr interessant ist ein Vergleich des Schlusses dieser Beethovenschen Skizze (bei NB.) mit dem Beginn von Schuberts Wanderer (1816):





Die Aehnlichkeit — wie auffallend sie auch ist — kann doch nur auf einem Zufall beruhen, da Schubert das Beethovensche Fragment gewiss nicht gekannt hat.

(Wegen der übrigen Compositionen des Gedichtes vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 188.)

53. **Wer sich der Einsamkeit ergiebt.** Aus: Zwölf Lieder, am Clavier zu singen, componirt von Carl Friedrich Zelter. Berlin u. Leipzig o. J. Diese Sammlung war im April 1796 im Druck erschienen und trug das schöne Motto aus Lessings Fabeln:

Doch wenn ein Hirt, der selbst die Flöte lieblich spielt,
Entzückt auf deine Lieder lauscht, dann rühme dich!

Am 1. Mai 1796 sandte Zelter zwei Exemplare dieser Lieder an die Frau des Verlagsbuchhändlers Unger mit folgendem Schreiben:

Eins davon soll für Sie seyn und das andere haben Sie die Güte, dem vortrefflichen Verfasser des Wilhelm Meister zuzuschicken, wenn sich eine bequeme Gelegenheit dazu ereignet. Ich wünschte, dass ihm meine Lieder nicht so fremd seyn möchten, als ihm mein Name seyn muss. Ich habe seine Verse nicht obenhin componirt, und fürchte demnach, dass sie wenig Eingang finden werden. Sie sind nicht für den ersten Eindruck des grossen Publicums gemacht, und wer wird sich in meine paar Noten so hineinstudiren wollen, als ich es mit den unvergleichlichen Versen gethan habe? Herr von Goethe könnte am besten wissen, ob ich seinen Sinn getroffen habe.

Durch diese Sendung ist die Bekanntschaft Zelters mit Goethe vermittelt worden. (Bei No. 68 komme ich noch darauf zurück.)

Das vorliegende Lied ist eines der allerbesten von Zelter. Schon der etwas polyphone Beginn hebt es aus den übrigen Zelterschen Gesängen heraus, deren Begleitung sich meist auf dürftige Accorde beschränkt. Das Ganze hat eine Schärfe und Eindringlichkeit, ja selbst Ueberschwänglichkeit, die sich Zelter sonst auszudrücken scheut. Wie vortrefflich malt der Componist die innere Qual und bald darauf den Grabesfrieden bei der Stelle „Und kann ich nur einmal recht einsam sein."

Der Beginn des Liedes ist identisch mit dem des bekannten Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten". Wie vieldeutig ist doch die Musik! Dieselbe Reihe von Tönen dient dazu, hier die schmerzlichste Resignation, dort die froheste Zuversicht auszudrücken.

(Wegen der übrigen Compositionen des Gedichtes vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 189.)

54. **Grenzen der Menschheit.** Vorlage: das Schubertsche Originalmanuscript.*) Im Druck ist das Lied um 1835 in der 14. Lieferung der Schubertschen Nachlasshefte, zugleich mit dem „Fragment aus Aeschylos" erschienen.

*) Im Besitz des Herausgebers.

Das Lied zeigt, wie Schubert aus den scheinbar sprödesten, rein didactischen Texten mit genialer Kraft förmlich Musik herauszuschlagen vermochte. Gleiches wagte Schubert in dem hier obengenannten Bruchstück aus Aeschylos' Eumeniden und in seinen Compositionen zu Goethes Gesang der Geister über den Wassern, An Schwager Kronos, Ganymed, Prometheus.*)

55. **Italien.** Aus Reichardts Liedern etc. vom Jahre 1809 (vgl. oben No. 2), 2. Abtheilung, S. 53. In fast identischer, nur unwesentlich einfacherer Form war die Composition dem ersten Drucke des Romans Wilhelm Meister 1795 beigegeben worden.

„— — Wie denn noch immer Reichardts Musik zu: ‚Kennst du das Land' als vorzüglich bewundert wird" heisst es in Goethes Annalen, und Rochlitz nennt das Lied ein kleines Meisterstück.

(Es sei noch auf die an Gluck erinnernde Vortragsbezeichnung: „Mit Affect" hingewiesen; schnelles Tempo bringt die Composition um jede Wirkung.)

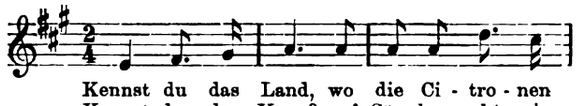
56. **Mignon.** Ueber Beethovens op. 75 vgl. oben No. 30. Das Lied — neben der Adelaide das berühmteste unter den Beethovenschen — ist in der Zeit zwischen der Pastoral- und der siebenten Symphonie entstanden. Am 28. Mai 1810 berichtet Bettina Brentano an Goethe über einen Besuch bei Beethoven:

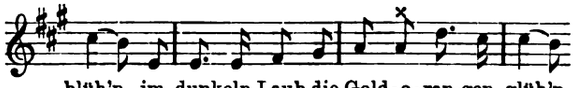
„— — er war sehr freundlich und fragte: ob ich ein Lied hören wolle, was er eben componirt habe? — Dann sang er, scharf und schneidend, dass die Wehmuth auf den Hörer zurückwirkte: „Kennst du das Land", — „nicht wahr, es ist schön," sagte er begeistert, „wunderschön! ich will's noch einmal singen," er freute sich über meinen heiteren Beifall. „Die meisten Menschen sind gerührt über etwas Gutes, das sind aber keine Künstlernaturen, Künstler sind feurig, die weinen nicht," sagte er. Dann sang er noch ein Lied von Dir, das er auch in diesen Tagen componirt hatte: „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe."**)

Ueber die Musik zum Mignonliede äussert sich Robert Schumann i. J. 1836 in sehr characteristischer Weise: „Die Beethovensche Composition ausgenommen, kenne ich keine einzige dieses Liedes, die nur im Mindesten der Wirkung, die es ohne Musik macht, gleichkäme. Ob man es durchcomponiren müsse oder nicht, ist eins; lasst es euch von Beethoven sagen, wo er seine Musik herbekommen."

Und kurz vorher findet Schumann bei Gelegenheit einer andern Composition unseres Gedichtes das schöne Wort, er vermisse dort alle Grazie, „die uns aus den Worten wie aus einem himmlischen Gesichte entgegenströmt."

Sehr eigenartig und reizvoll wirkt in Beethovens Liede die Verkürzung der Melodie im 6. Tacte zu Beginn einer jeden Strophe:





wodurch immer siebentactige Perioden entstehen.

G. von Loeper citirt bereits aus dem Nachlasse von Fr. von Gentz (1867, I S. 52) die Schilderung einer Scene aus Karlsbad vom 6. August 1818, wo beim Fürsten Schwarzenberg der Vortrag unserer Composition die Zuhörer hinriss: „Die ganze Gesellschaft wurde lebhaft ergriffen; Goethe hatte Thränen in den Augen." — Dass der Dichter aber mit Beethovens Composition im Princip nicht einverstanden war, wird bei Nr. 57 noch erwähnt werden. Auch ein Theil der fachmännischen Kritik wandte sich merkwürdigerweise gegen sie. So tadelt Rochlitz in der Allg. Mus. Zeitg. v. J. 1811 in starken Worten den zweiten Theil unseres Liedes, seinen „muntern Sechsachteltact, die Schreibart der italienischen Ariette", das geschwinde Zeitmass und besonders die Betonung des „dahin".

57. **Mignon's Sehnsucht.** Aus: Gedichte von Goethe für den Gesang gesetzt von Wenzel J. Tomaschek, Tonsetzer bey Herrn Georg Grafen von Buquoy (in Prag). 2. Heft. (Ohne Ort und Datum.)

Tomaschek war ein tüchtiger, vielseitiger Meister und fruchtbarer Componist, dessen Werke seiner Zeit auch über seine engere böhmische Heimath hinaus Beachtung fanden. Von Goethes Liedern hat er in neun Heften (Op. 53—61) eine grosse Anzahl in Musik gesetzt. Bei einer persönlichen Begegnung mit dem Dichter in Eger im August 1822 durfte er ihm 17 dieser Compositionen vorführen, darunter „Mignon's Sehnsucht". Tomaschek berichtet hierüber: „Die wenigen Worte: ‚Sie haben das Gedicht verstanden', die Goethe nach Anhören des Liedes zu mir sprach, sagten mir deutlich, dass er mit meiner Auffassung des Liedes ganz zufrieden war, indem er noch weiter bemerkte: „Ich kann nicht begreifen, wie Beethoven und Spohr das Lied gänzlich missverstehen konnten, als sie es durchcomponirten*); die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären, sollte ich glauben, für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, dass ich von ihm bloss ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen."**)

Dass Goethe an Tomascheks Compositionen Gefallen fand, bestätigt eine Eintragung in die Annalen, nach denen „unser Componist seine Lieder mit Eigenthümlichkeit, mitunter sehr wohl getroffen, glücklich vortrug."

Vielleicht war es der gute Vortrag des Mignonliedes, der Goethe bestochen hat. Dem Herausgeber der vorliegenden Sammlung erscheint das Lied sehr unbedeutend, vor allem zeigt seiner Meinung nach der Aufschwung im zweiten Theile nicht echte Leidenschaft, sondern mehr die Aufgeregtheit eines Philisters.

Tomascheks übrige Compositionen zu Goethes Texten sind der Mehrzahl nach nicht viel besser, als diese; einige wenige von ihnen sind aber recht gelungen, und ich freue mich, hier in No. 67 ein Beispiel davon geben zu können.

*) Reichardts Versuche in ähnlicher Richtung waren von ungleichem Erfolg begleitet. Seine Musik zur Rhapsodie aus der Harzreise, Proserpina, Faust (Wer kann ihn nennen), Ganymed, Prometheus ist gänzlich verunglückt, während er in manchen Stellen des Parzenliedes und der Euphrosyne-Fragmente auf der Höhe seiner besten Schöpfungen steht.

**) Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Zweiter Theil. Berlin 1835, S. 94.

*) Diese Bemerkung Goethe's ist in Bezug auf Beethovens Mignon irrig; das Lied ist nicht durchcomponirt, sondern durchaus strophisch gehalten (die rhythmische Variante in der Begleitung der 3. Strophe und die Verlängerung der Schlusscadenz ändern hieran nichts). Goethe mag zu seiner Ansicht nur durch den ungewohnten Reichthum Beethoven'scher Musik verleitet worden sein.

**) Vgl. Libussa. Jahrbuch für 1850. Prag. Abgedruckt in Goethes Gesprächen, her. von v. Biedermann IV, S. 184.

Das Mignonlied ist in böhmischer Uebersetzung von S. K. Machaček unter dem Titel: Zpěvy české. Seš. I i. J. 1825 in Prag erschienen.

58. **Mignon.** Aus dem Einzeldruck: „Mignon's Lied von Goethe, componirt von dem Königl. Preuss. General-Musikdirector Dr. Ritter Spontini. Berlin" o. J. Das Titelblatt des im Goethe-Hause befindlichen Exemplars trägt in der Imperatoren-Handschrift des Componisten die Widmung: „Dem Dichterfürsten als Zeichen der Verehrung überreicht. Weimar, den 17. Juni 1830. Spontini."

Dass der Componist hier deutsch schrieb, ist für seine Verehrung Goethes bezeichnend — er bediente sich nur in den seltensten Fällen unserer ihm unsympathischen Sprache, die er nur unvollkommen beherrschte. — Wie aus dem Orte der Widmung hervorgeht, war Spontini damals persönlich bei Goethe; von Weimar reiste er dann nach Paris, und auf der Rückreise von dort („revenant de cet Etna-Vésuve" schreibt er dem Dichter) wiederholte er den Besuch. Ein im Goethe-Archiv befindlicher, noch ungedruckter Brief beginnt: „Prince des Poètes illustres de la Germanie! Monsieur de Goethe!" — Zu der warmen Aufnahme, die Spontini in Weimar fand, trug bei, dass er zu Zelters aufrichtigen Verehrern gehörte und dieser Verehrung öfters öffentlich herzlichen Ausdruck gegeben hatte — zuletzt noch kurz vor seinem Besuch in Weimar im Mai 1830. (Vgl. den Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. V, S. 458).

Ueber Spontini's Mignon urtheilte Rochlitz in der Allg. Mus. Zeitung vom Juli 1832:

„Recht schön gesungen; eine äusserst treffliche Melodie, zierlich und anständig zugleich, geschmückt und unterstützt von gewählter Harmonie, einig mit dem Melismatischen. Alles recht schön: nur keine Mignon. Selbst im Sonntagsstaate schmückt sich Mignon nicht so; immer ist sie einfach und tief und seltsam. Sie spielt das Gefühl nicht her, sie hat es und ist es. Kurz, wir können nichts Kürzeres und nichts Treffenderes sagen, als was der Flaccus spricht: Pulchrum est, sed non erat hic locus."

Rochlitz überschätzte die Melodie des Liedes wohl etwas, trifft aber sonst das Richtige. Man vermisst in Spontini's Composition die germanische Sehnsucht nach Italien, für die „Kennst du das Land" uns der treffendste Ausdruck geworden ist. Es wäre aber unbillig, dies von einem Italiener zu erwarten. Spontini konnte sein schönes Vaterland eben nur mit den Gefühlen des Eingeborenen schildern, und wenn er dabei nicht sein Allerbestes gab, so war der Grund nur der, dass der Schwerpunkt seines Schaffens in der Oper lag.

59. **Ein armes Mädchen,** aus: „Scherz, List und Rache". Die Vorlage unseres Stückes ist die von Kayser geschriebene Partitur der Oper, deren drei starke Bände zu den Schätzen des Goethe-National-Museums gehören. Das Original ist für Streichquartett mit Oboe-Solo gesetzt. — Bisher ungedruckt.

Dem Jugendfreunde Kayser, der nach Goethes Ueberzeugung „den Geist der komischen Oper wohl gefasst hatte"*), schrieb der Dichter am 28. Juni 1784 nach Italien:

„Ich bin immer für die opera buffa der Italiener und wünschte wohl einmal mit Ihnen ein Werkgen dieser Art zu Stande zu bringen."

*) Riemers Mittheilungen II, S. 194.

Nachdem Kayser bald darauf in die Züricher Heimath zurückgekehrt war, sandte ihm Goethe sein eben beendetes Singspiel: „Scherz, List und Rache". Der Componist ging sofort an die Arbeit, bald war die Musik zu den ersten beiden Acten fertig, und am 28. October 1785 gab ihm Goethe seinen vollen Beifall zu erkennen:

„Wenn es so fort geht, mein lieber Kayser, dass das letzte immer das angenehmste bleibt, so können Autor und Publicum mit der Gradation sehr wohl zufrieden seyn. Ich kann Sie versichern, dass die Arie: Ein armes Mädgen etc. ganz trefflich ist, und einen allgemeinen Beyfall erhalten hat und diese Entree der Schönen, also recht wie es seyn soll, bey der Aufführung viel Aufmerksamkeit und Freude erregen wird."

Unsere Arie wirkt auch jetzt noch ganz anmuthig. Wie gut malt das Orchester das Athemlose, Aengstliche, wie fein ist die Ausweichung im fünften Tact vor dem Gesangsschluss (bei Schmerz und)! Eine besondere Eigenart zeigt Kayser übrigens auch in diesem Stücke nicht, und Goethes schöne Worte über die Meister der italienischen opera buffa:

„— — — Besonders erfreut mich die Delicatesse und Grazie, womit der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters schwebt"*)

würden auf Kayser keineswegs zutreffen.

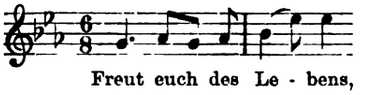
60. **Nur wer die Sehnsucht kennt.** Schuberts op. 62 enthält ausserdem die Compositionen zu: „Heiss mich nicht reden" und „So lasst mich scheinen", sowie noch einmal: „Nur wer die Sehnsucht kennt" als Duett zwischen Mignon und dem Harfner. (Als „unregelmässiges Duett" wird es im Wilhelm Meister „mit dem herzlichsten Ausdrucke" gesungen.)

Aber noch vier andere Compositionen des Liedes sind von Schubert vorhanden: Drei einstimmige Gesänge und ein Männer-Quintett. Auch auf Beethoven hat: „Nur wer die Sehnsucht kennt" eine ausserordentliche Anziehungskraft geübt; nicht weniger als viermal hat er es in Musik gesetzt. Vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 190. — Als Vortragsbezeichnung für unser Lied dürfte am Passendsten Goethes oben angeführtes Wort: „Mit dem herzlichsten Ausdrucke" gelten.

(Wegen der übrigen Compositionen zu unserm Gedicht vgl. Goethe-Jahrbuch XVII, S. 191.)

61. **Erster Verlust.** Aus: „Lieder von H. G. Nägeli. Zweyte Sammlung." Zürich o. J. (1797 erschienen, laut Gerbers Neuem Lexicon der Tonkünstler).

Hans Georg Nägeli, der bekannte Componist, Schriftsteller, Pädagoge und Verleger, der Autor von:



Freut euch des Le - bens,

hat eine kleine Anzahl Goethischer Lieder in Musik gesetzt, von denen das relativ gelungenste hier geboten wird. Gern hätte der Herausgeber Nägeli's in Zürich componirte Melodie zu Goethes auf dem Züricher See gedichteten Versen: „Und frische Nahrung, neues Blut" mitgetheilt, leider gehört aber gerade sie zu den schwächeren.

*) Brief an Kayser vom 28. Juni 1781.

62. **Klärchen's Lied.** Aus: Reichardts „Liedern der Liebe und der Einsamkeit, zur Harfe und zum Clavier zu singen". Leipzig o. J. (1798 erschienen, laut Gerbers Lexicon.)

Vielverbreitetes Lied, in fast alle volksthümlichen Melodiensammlungen aufgenommen, ausser in ganz Deutschland auch in Holland noch jetzt, selbst in den Schulen oft gesungen. Sehr lieblich nennt Rochlitz 1809 die schon damals allgemein bekannte Weise, und vier Jahre später spricht er nochmals mit Enthusiasmus von ihr — im Gegensatz zu Beethovens „opernmässiger" Composition.

Am 27. Februar 1801 schreibt Reichardt aus Berlin an Goethe: „Kommt Ihnen die Herzoginn von Hildburghausen nahe, so lassen Sie sich doch ja das: ‚Freudvoll' von ihr singen; ich glaubt' es nur von unserer Königinn (Luise) hören zu können, sie singt es aber unglaublich schön." (Brief ungedruckt im Goethe-Archiv.)

63. **Freudvoll und leidvoll.** Aus Beethovens: „Musik zu Goethe's Trauerspiel Egmont", im Druck veröffentlicht 1812.

Am 24. Mai 1810 hatte die erste Aufführung des Werkes unter Beethovens Direction in Wien stattgefunden. Antonie Adamberger, die spätere Braut Theodor Körners, war die Darstellerin des Clärchens. Ueber ihren Verkehr mit Beethoven während der Einstudirung des Egmont hat sie einige Mittheilungen gemacht, in denen es in Bezug auf „Freudvoll und leidvoll" heisst:

„Einer der alten Herren meinte (in der Probe), man solle die Lieder, welche der Meister auf die Begleitung dieses Effects mit dem Orchester gesetzt hatte, in der Scene nur mit einer Guitarre begleiten. Da drehte Beethoven äusserst komisch den Kopf herüber und sagte mit einem flammenden Blick: „Der versteht's!" . . .*)

Unser Lied ist auf entschiedene Bühnenwirkung berechnet, woraus sich die arienhaften Wendungen zum Schluss erklären. Wie hoch es in rein musikalischer Beziehung über dem Reichardtschen steht, braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden.

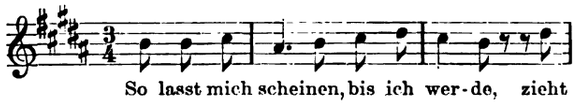
64. **An die Entfernte.** Aus: Vier Gedichte von Goethe und Schiller, componirt von L. Berger. 9. Werk. Würzburg o. J.**)

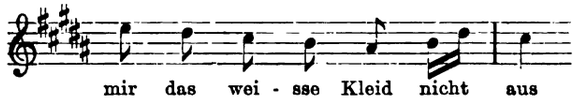
Berger, der vortreffliche Musiker, Lehrer Mendelssohns, Fanny Hensels und Henselts, lebte seit 1815 in Berlin. Von Zelter scheint er nicht sehr beachtet worden zu sein, sein Name fehlt im Briefwechsel mit Goethe.

Ueberraschend fein und wirkungsvoll ist in unserm Liede der Trugschluss (in den Nebenseptimenaccord), in den jede Strophe ausklingt.

65. **So lasst mich scheinen.** Aus der 48. Lieferung des Nachlasses von Franz Schubert, um 1848 in Wien veröffentlicht.

Die vorliegende, bisher gar nicht beachtete Composition des Mignonliedes erscheint dem Herausgeber kaum weniger bedeutend, als die allgemein bekannte aus op. 62:





die Schubert fünf Jahre später niedergeschrieben hatte.

Es ist bewunderungswürdig, wie es Schubert in diesen beiden von einander ganz verschiedenen Compositionen gelang, die schmerzliche Wehmuth des Beginns und (im zweiten Theil des Liedes) das Losgelöstsein von allem Irdischen in gleicher Vollendung zu treffen.

66. **Die Spröde und die Bekehrte.** Aus dem „Journal für Theater und andere schöne Künste". 4. Band 3. Stück. Hamburg 1797 (Musikbeilage). In diesem Druck liegt die erste Veröffentlichung der Gedichte vor. Der nicht genannte Herausgeber des Journals war nach G. von Loepers Angabe Heinrich Schmieder, dessen Name uns oben bei No. 29 als Librettist der ersten Faust-Oper begegnet. —*) Goethe hat die beiden Lieder i. J. 1796 gedichtet, wahrscheinlich für eine Aufführung der „immer erfreulichen" Oper**): „Theatralische Abenteuer", die Christian August Vulpius nach Cimarosa's „L'impresario in angustie" verfasst hatte.

Die Verse sind von Goethe Cimarosa's Melodie untergelegt. So beliebt war diese Melodie in Weimar, dass um 1800 folgende Publication erschien: „Romanze aus der Oper: Theatralische Abentheuer: An dem schönsten Frühlingsmorgen von Goethe. Musik variirt von Kranz, Schüler von J. Haydn. Weimar o. J. — Kranz ist der von Goethe öfters erwähnte Weimarer Concertmeister, seine Variationen sind für Clavier mit Orchester geschrieben.

67. **Die Spröde und die Bekehrte.** Wegen der Vorlage vgl. oben No. 57.

Eine harmlos-fröhliche, im Watteau-Style gehaltene Composition des böhmischen Meisters. Nicht weniger glücklich ist in der „Bekehrten" der Ton leiser Schwermuth getroffen.

Auf die eigenartige Trennung des so von la la braucht wohl nicht erst hingewiesen zu werden.

68. **Ich denke dein** von Zelter. Aus der von Reichardt herausgegebenen „Musikalischen Blumenlese für das Jahr 1795". — Mit einigen Veränderungen hat Zelter die Composition später in seine „Sämmtlichen Lieder, Balladen und Romanzen" I, S. 10 aufgenommen. Unter den Noten stehen ursprünglich natürlich nur die Verse Friederike Bruns.

An dieser Stelle kann passend Goethes Antwort auf den oben unter Nr. 53 erwähnten Brief eingefügt werden, durch den Frau Unger in Berlin die Bekanntschaft des Dichters mit Zelter zu vermitteln suchte.

„Sie haben mir, wertheste Frau, durch Ihren Brief und die überschickten Lieder sehr viel Freude gemacht. Die trefflichen Compositionen des Herrn Zelter haben mich in einer Gesellschaft angetroffen, die mich zuerst mit seinen Arbeiten bekannt machte. Seine Melodie des Liedes: **ich denke dein** hatte einen unglaublichen Reiz für mich, und ich konnte nicht unterlassen selbst das Lied dazu zu dichten,

*) Vgl. A. W. Thayers Beethoven-Biographie III, S. 135.
**) Das Werk enthält aber kein Schiller'sches Gedicht.

*) Nach Goedeke's Grundriss hat Schmieder die Redaction erst 1798 übernommen.
**) So nennt er sie in den Tag- und Jahresheften v. J. 1792.

das in dem Schillerschen Musenalmanach steht. Musik kann ich nicht beurtheilen, denn es fehlt mir an Kenntniss der Mittel deren sie sich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung sprechen, die sie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlasse; und so kann ich von Herrn Zelters Compositionen meiner Lieder sagen: dass ich der Musik kaum solche herzliche Töne zugetraut hätte."

Goethes Verse stehen übrigens im ersten Druck im Schillerschen Musenalmanach 1796 nicht unter Zelters Musik, sondern mit einer neuen Melodie von Reichardt, die nicht sehr glücklich gerathen ist; wahrscheinlich hatte der Verleger des Almanachs die Composition ohne Vorwissen des Dichters bei Reichardt bestellt.

69. **Nähe des Geliebten.** Ueber Schuberts Opus 5 vergl. oben No. 44.

Der erste, im $^6/_8$ statt $^{12}/_8$ Tact geschriebene Entwurf des herrlichen Liedes ist sonst fast gleichlautend, nur lässt Schubert die Singstimme zum Schlusse auf der Quint des verharren.

(Wegen der übrigen Compositionen des Gedichtes vgl. Goethe-Jahrbuch XVI, S. 193. Zuzusetzen ist dort noch Schumanns schönes Duett op. 78, comp. 1849.)

70. **Das Blümlein Wunderschön.** Aus: Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung von J. R. Zumsteeg. III Leipzig o. J. S. 26. (1801 erschienen, laut Gerbers Lexicon).

Zumsteeg, der Jugendfreund Schillers, hat von Goethe noch den Zauberlehrling, die Lieder: Heiss mich nicht reden und An Mignon und die Uebersetzung von Ossians Gesang Colma in Musik gesetzt.*)

Für die Geschichte des deutschen Liedes ist Zumsteeg vor Allem deshalb von Bedeutung, weil seine Balladen auf Loewe sowohl wie auf Schubert stark eingewirkt haben. — Unsere Composition ist im Mollsatze sehr reizvoll, während der Dursatz**) unbedeutender erscheint. Der Wechsel zwischen Moll und Dur war zu Zumsteegs Zeit in der Liedercomposition noch fast gar nicht angewandt worden; Beethoven (im Liederkreis an die ferne Geliebte) und besonders Schubert haben sich später des Kunstmittels aufs Wirksamste bedient, Schubert u. a. in unserm Liede No. 78: Geheimes.

71. **An Mignon.** Aus Zelters Zwölf Liedern am Claviere zu singen. Berlin 1801.

Eines der besten Zelterschen Lieder; „es gefällt mir besonders", schreibt Schiller am 7. August 1797 an Goethe.

72. **Trost in Thränen.** Aus Bergers Zwölf Liedern für eine Singstimme. Leipzig o. J.

Unsere Composition ist ein bezeichnendes Beispiel dafür, mit wie sparsamen Mitteln Berger in seinen Liedern gute Wirkungen zu erzielen vermochte.

73. **Nachtgesang.** Aus einem im Goethe-Hause befindlichen Bande handschriftlicher Compositionen Walthers von Goethe. Bisher ungedruckt.

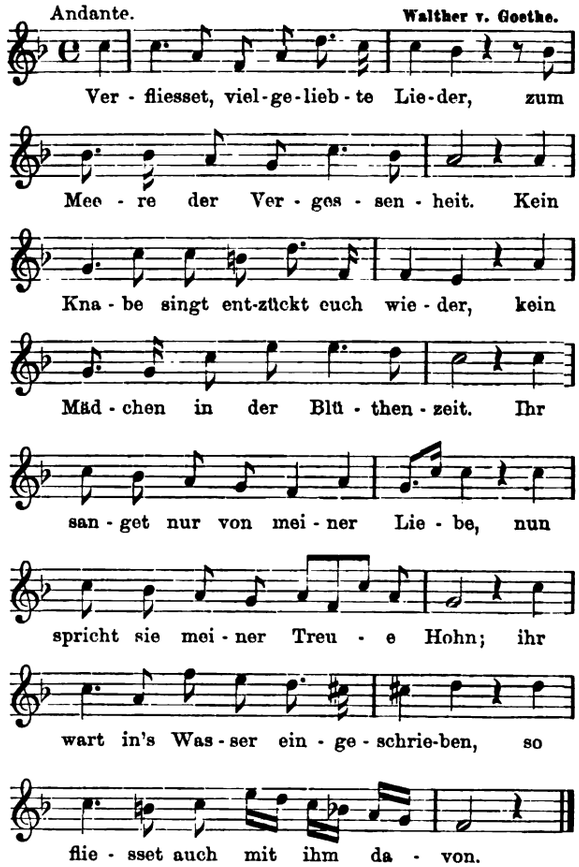
*) Die Composition von: Der Junggesell und der Mühlbach, deren Goethe in den Annalen von 1797 Erwähnung thut, habe ich nicht auffinden können. Zumsteeg hat sie am 13. September 1797 an Goethe geschickt. Sein schöner Brief, der die Sendung begleitete, liegt im Goethe-Archiv, das Manuscript der Composition aber scheint leider verloren gegangen zu sein.

**) Er beginnt mit denselben Noten, wie Webers: „Wir winden dir den Jungfernkranz" (1820 componirt).

„Ein grosser Name ist eine gefährliche Erbschaft, wie schon oft geäussert worden. Wir begrüssen in dem Componisten einen Enkel Goethes, der ihn als Kind noch scherzweise seinen „Musiker" nannte, mit seinem prophetischen Geiste vielleicht vorhersehend, dass sich Walther einmal ganz der Musik widmen würde, für die er schon in frühesten Jahren Anlage zeigte. Ob nun Goethisches Blut in ihm fliesst, lässt sich nach einer so kleinen Arbeit freilich nicht ermessen". Mit diesen wohlwollenden Worten zeigte Robert Schumann i. J. 1840 ein Clavierstück des ihm persönlich bekannten jungen Walther von Goethe an. Ein späteres Werk Walthers beurtheilte der sonst so nachsichtige Kritiker schon strenger: „In Erfindung leichter melodischer Sätze zeigt er sich am gewandtesten; wo es aber auf Ausarbeitung, auf Durchführung ankommt, verlässt ihn Lust und Kraft, und so haben denn die meisten der Stücke ein mehr dilettantisches Gepräge."

Wenn Schumann statt der Claviercompositionen die Lieder Walthers kennen gelernt hätte, so würde seine Kritik viel schärfer ausgefallen sein. Unser „Nachtgesang" ragt unter den übrigen noch hoch hervor. Eines dieser Lieder Walthers aber ist so bezeichnend, dass ich wenigstens die Melodie hier folgen lassen möchte:

Am Wasser.



Es ist traurig, dass diese Melodie — eine der trivialsten, die je zu Goethischen Versen gesetzt worden ist — gerade von dem Enkel des Dichters herrührt.

Eine Composition des Nachtgesangs von Reichardt, die für die Geschichte des Gedichts nicht unwichtig

ist, hoffe ich, bei einer anderen Gelegenheit veröffentlichen zu können.

74. **Schäfers-Klage** (bei Goethe u. d. Ü.: Schäfers Klagelied). Aus: Gesänge mit Begleitung der Chitarra, eingerichtet von Wilhelm Ehlers. Tübingen 1804. S. 24. — Zugleich mit diesen Gesängen war das Gedicht auch ohne Musik veröffentlicht worden, und zwar im Taschenbuch auf das Jahr 1804, herausg. von Wieland und Goethe, Tübingen.

Schon im Juni 1802 hatte Goethe die Lieder angekündigt: „Ehlers ist eben im Begriff, verschiedenes zur Guitarre zu arrangiren und wird eine kleine Sammlung bald herausgeben" schreibt er an Sartorius. Für die Drucklegung der Sammlung sorgte Goethe selbst, wobei ihm die Noten viel zu schaffen machten. In dem von ihm verfassten Contract mit Cotta vom 15. Mai 1803 heisst es: „Ferner überlässt Herr Ehlers 24 Lieder zur Guitarre eingerichtet an Herrn Cotta. Gedachte Lieder werden mit den Liedern des Taschenbuchs in Bezug gesetzt."

Dass Schäfers Klagelied von Ehlers nicht nur für Guitarre arrangirt, sondern auch componirt ist, ist im höchsten Grade wahrscheinlich.

Von den Liedern der genannten Sammlung hat Ehlers diejenigen, die aus fremder Quelle stammen, genau bezeichnet. Andere Gesänge, darunter Schäfers Klage, stehen ohne Namen des Componisten gedruckt, und von diesen hat sich bereits bei einigen die Autorschaft von Ehlers feststellen lassen. In Weimar selbst galt Ehlers für den Componisten des Liedes.*) Er war ein Weimarer Kind, Goethe schreibt in den Annalen v. J. 1801**) ausführlich über ihn, und die Stelle ist für Goethe's Ansicht über Liedercompositionen so characteristisch, dass sie hier vollständig abgedruckt werden möge:

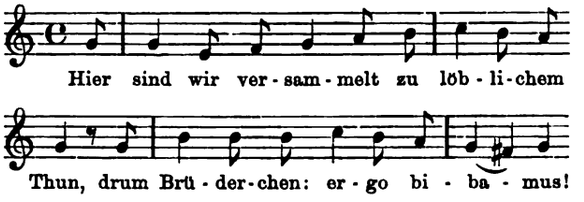
„Brauchbar und angenehm in manchen Rollen war Ehlers als Schauspieler und Sänger, besonders in dieser letzten Eigenschaft geselliger Unterhaltung höchst willkommen, indem er Balladen und andere Lieder der Art zur Guitarre mit genauester Präcision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug. Er war unermüdet im Studiren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, dass der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiss. Hiervon durchdrungen liess er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied in allen Schattirungen aufs Pünktlichste zu wiederholen; denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchcomponiren der Lieder sei, wodurch der allgemein lyrische Character ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird."

Carl Maria von Weber hat Ehlers' Melodie so sehr gefallen, dass er sie unter der Ueberschrift: „Schäfers Klage" als Thema des Andante seines Trios für Flöte, Clavier und Violoncello, Opus 63 benutzte (1813).***) Friedrich Silcher nahm sie in seine: „Liederweisen zum Teutschen Liederbuch für Hochschulen" (1823) auf, legte ihr aber Goethes König in Thule unter.

Der zweite Theil der Melodie stammt aus dem alten Liede: Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus (1777 notirt). Ihren ersten Theil hat Friedrich Glück i. J. 1814 zu seiner bekannten Composition von Eichendorff's: In einem kühlen Grunde benutzt.

75. **Tischlied** von Max Eberwein. Aus dem Allgemeinen Commers- und Liederbuch mit Melodien etc. herausg. von Albert Methfessel. Rudolstadt o. J. (1818 erschienen).

Max Eberwein, wie Ehlers in Weimar geboren, war ein älterer Bruder des bekannten Weimarer Kapellmeisters Karl Eberwein, den er an musikalischem Talent weit überragte. Von Goethe hat er u. a. die Singspiele Claudine, das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern und die Fischerin componirt. Seinen Erlkönig (aus der „Fischerin") durfte er im Januar 1827 in einer Abendgesellschaft bei Goethe dem Dichter zu dessen hoher Befriedigung vorführen.*) Eberwein lebte seit 1804 in Rudolstadt, wo er anfänglich als Kammermusikus, später als Hofkapellmeister thätig war. Seine männlich-kräftige Composition des Tischliedes wird sich durch die vorliegende Sammlung hoffentlich neue Freunde erwerben. In Studentenkreisen ist Eberwein durch seine classische Weise zu: „Ergo bibamus" sehr bekannt geworden:



76. **Vanitas! Vanitatum vanitas.** Aus Spohrs „Sechs Deutschen Liedern". Leipzig. Das Werk ist Albert Methfessel gewidmet.

Treffliche Melodie. Bei dem kecken: Juchhe! ist es, als werfe der Sänger vor Freuden die Mütze in die Luft. Sehr hübsch malt die vibrirende Begleitung das ungestüme Pochen des Herzens.

77. **Die Liebende schreibt.** Aus Mendelssohns Nachlasse.

Mendelssohn, schon als Knabe durch seinen Lehrer Zelter dem Dichter zugeführt, hat bei seinen späteren Besuchen in Weimar bekanntlich zu den Intimsten des Goethe-Hauses gehört. Ueber seinen Verkehr mit Goethe hat er in den an die Familie gerichteten Briefen (1861 unter dem Titel: Reisebriefe veröffentlicht) sehr anziehende Berichte gegeben; vervollständigt werden sie durch Karl Mendelssohn-Bartholdy's Schrift: „Goethe und Felix Mendelssohn-Bartholdy," S. Hensels: „Die Familie Mendelssohn" und die im XII. Jahrgang des Goethe-Jahrbuchs publicirten neun Briefe von Felix an den Dichter.

Von den Compositionen Mendelssohns zu Goethischen Texten können in unserer sich auf Lieder beschränkenden Sammlung einige der bedeutendsten keinen Platz finden, wie die Cantate: Die erste Walpurgisnacht, die Quartette: Auf dem See, Frühzeitiger Frühling, Die Nachtigall, die Männerchöre: Setze mir nicht, du Grobian und: So lang' man nüchtern ist.

*) Auf zwei alten Abschriften steht sein Name als Autor. Wenn der junge Genast Goethe von Liedern von Ehlers, Moltke und Reichardt berichtet, die er studirt habe, so kann mit dem Ehlers-Goethischen Liede nur unsere Composition gemeint sein.

**) In demselben Jahre war „Schäfers Klagelied" gedichtet und wahrscheinlich auch bereits von Ehlers componirt.

***) Der sonst so zuverlässige Weber-Forscher F. W. Jähns irrt, wenn er in seinem Kataloge S. 281 schreibt, Webers Ueberschrift: Schäfers Klage ziele nicht etwa auf ein so benanntes Gesangsstück, sondern deute nur den Gesammtcharacter des ‚Andante" an.

*) Ich habe das Manuskript der Composition zu meinem Bedauern nicht auffinden können. Im Druck ist sie nicht erschienen.